Eric Lipmann

L'AMERIQUE DE GERSHWIN

messine

ERIC LIPMANN

# L'AMERIQUE DE GEORGE GERSHWIN



messine

*Du même auteur :*

*Concerto pour transistors*
*(Stock).*
*Arthur Rubinstein ou l'amour de Chopin*
*(Éditions de Messine).*
*Concerto pour discothèque*
*(Disques AZ).*

# L'AMERIQUE DE GEORGE GERSHWIN

# L'AMERIQUE DE GEORGE GERSHWIN

ERIC LIPMANN

# L'AMERIQUE DE GEORGE GERSHWIN

messine



*A Paulette et Bernard, affectueusement.*







# La Symphonie du Nouveau Monde

*« Ceux qui rêvent de jour ont conscience de bien des choses qui échappent à ceux qui rêvent uniquement de nuit. »*

*Edgar Allan Poe (1809-1849)*

*Théodore Roosevelt (1858-1919). Autoritaire, généreux, brutal, puritain ; il était, à la naissance de Gershwin, l'idéal d'une Amérique devenue la première puissance du monde.*



# 1. Rose et Moische Gershowitz

— Nous partons demain...

Cette phrase que Rose lui avait glissée dans l'oreille pendant l'office à la synagogue de la rue Pavlovitch de Saint-Petersbourg, Moische Gershowitz l'avait encore dans la tête. Il ne pouvait se résigner à oublier cette jolie fille rondelette qui faisait de lui ce qu'elle voulait. Et il n'avait qu'une idée : rejoindre Rose au plus vite à New York.

La famille de Rose, les Bruskin, qui vivait d'un petit commerce de fourrures dans le ghetto de la cité de Pierre-le-Grand, en avait eu assez des persécutions antisémites. La rumeur d'un nouveau pogrom les avait décidés à fuir, emportant avec eux tout ce qu'ils possédaient en bijoux et valeurs marchandes transportables, de quoi tenter une nouvelle vie, là-bas, « aux Amériques »...

Partir, pour Moische Gershowitz, c'était plus difficile. D'abord, quand on est le petit fils d'un rabbin, on n'abandonne pas ses frères. Et puis, où trouver l'argent ?

Pourtant, ce soir-là, des copains l'avaient invité à partager le barszcz (potage de choux et de betteraves) arrosé de braga (boisson de millet), et on avait organisé une petite partie de dés qui avait permis à Moische de se remplir les poches de roubles et de kopecks. Un petit verre de kvass (boisson d'orge fermenté et de fruits acides) lui avait réchauffé le cœur, et dans ce cœur se trouvait, plus présente que jamais, l'image de Rose.

L'occasion était trop belle, son amour trop grand, ses vingt ans trop impérieux. Le lendemain matin, Moische Gershowitz disait au revoir pour toujours à Saint-Petersbourg, et prenait le chemin du Nouveau Monde.

Tandis qu'il cheminait, un homme à la cinquantaine autoritaire, confortablement installé dans le bureau de sa villa de Vysoka, en Bohême, achevait de prendre connaissance de son courrier. Une lettre lui faisait particulièrement plaisir. Après les éloges dûs à son rang et à sa notoriété, elle se terminait par ces mots : *« ... ainsi, cher Monsieur Dvorák, nous serions très honorés si vous acceptiez de prendre la direction de notre Conservatoire national de Musique. Vous dire la joie qu'une réponse positive signifierait pour la ville de New York et pour les États-Unis me paraît bien superflu.*

*Votre très dévouée et très respectueuse : Jeannette Thurber, présidente - fondatrice. »*

Antoń Dvorák était le fils d'un boucher de Nelahozeves. Autodidacte, il avait joué dans les auberges avant de devenir intime de Johannes Brahms et de Hans von Bülow. Il admirait beaucoup l'esprit d'entreprise américain. Malgré son amour passionné pour sa Bohême natale, l'idée d'aller là-bas créer une nouvelle école musicale lui paraissait irrésistible. Aussi n'allait-il pas résister. Et puis Anna, sa femme, adorait les voyages...

Lorsque la première — triomphale — de la Symphonie du Nouveau Monde de Dvorák eut lieu au « Music Hall » de New York, le 15 décembre 1893, Moische Gershowitz avait rejoint Rose Bruskin à Brooklyn depuis plus d'un an. Elle continuait de le faire marcher, et il continuait de courir. En attendant d'être récompensé de ses efforts méritoires, il cherchait un emploi, le trouvait parfois, ne le gardait pas longtemps. Laveur de carreaux, vendeur chez un marchand de primeurs, crieur de journaux... Tout n'était en fait qu'une « couverture » destinée à abriter sa passion secrète, la seule qui parfois lui faisait oublier Rose : le jeu. Le jeu sous toutes ses formes : chevaux, poker, craps,...

*George, âgé de 20 ans, à l'époque de « Vingt Heures Trente », revue musicale de deuxième ordre.*

— *You name it, I play it*, — vous me dites quel jeu, je le joue —, disait-il à ses « clients », avec un accent yiddish à couper à la serpe.
Ses préoccupations étaient fort éloignées de celles de l'élite new-yorkaise qui, grâce aux subventions des Carnegie, des Rockefeller, des Vanderbilt et des Morgan, avait demandé à Tchaïkowsky de diriger ses propres œuvres au « Music Hall » (qui devait prendre le nom du fondateur de l'U.S. Steel, Andrew Carnegie, en 1898).
Quant à Rose Bruskin, elle ne passait pas toujours ses journées à tricoter ou à broder, dans l'arrière-boutique du magasin de fourrures que son père avait ouvert en plein cœur de Brooklyn :

*Mark Hanna, âme damnée de William McKinley, vingt-sixième président des USA, violemment attaqué pour sa fortune suspecte par le « Washington Post », qui faisait déjà frémir tout Washington.*

— *Hey, Molly ! Why don't you come in to sharpen a few, instead of hackin' around ?* Eh, Molly ! viens donc taper le carton, au lieu de glander !
L'accent russo-yiddish aussi prononcé que son goût pour le jeu et l'argent, Rose était faite pour vivre avec Moische.
Le mariage eut lieu dans une synagogue du Lower East Side, le 21 juillet 1895. Dans le respect de Jehovah, les cœurs gonflés d'espoir, avec la quasi-certitude que jamais plus on ne viendrait les assassiner dans leur sommeil à cause de leur croyance ou de leur nom, ce jeune couple venu des profondeurs de l'Europe s'unit pour le meilleur et pour le pire, osant, pour la première fois depuis des temps immémoriaux, croire aux lendemains qui chantent.
Au même moment, venus des fonds de l'Afrique jusqu'à la Nouvelle-Orléans, des hommes de couleur noire exprimaient leurs craintes et leurs angoisses en chantant ce qui allait plus tard devenir le *blues*.
Quatorze mois après cette belle et importante journée d'été, Mme Gershowitz mettait au monde un petit garçon qu'elle prénomma Israël et qui, parce que son père écrivait très mal, crut pendant longtemps qu'il s'appellait Isidore. Mais le monde musical allait surtout retenir son surnom : Ira.
Jacob, son frère cadet, naquit l'année suivante, le 26 septembre 1898, dans un petit immeuble de deux étages, au 242 Snediker Avenue, à Brooklyn. Il allait se rendre célèbre sous le nom de George Gershwin.
A travers les fenêtres ouvertes du petit appartement de Brooklyn, tout entouré d'arbres et de jardins potagers, on entendait grincer un orgue de barbarie, sangloter un violon récemment échappé du ghetto, et grouiller une population venue de tous les coins d'Europe pour tenter de vivre en paix.
En Europe, Johannes Brahms venait de mourir, tandis que Claude Debussy dissolvait la tonalité dans ses trois Nocturnes pour orchestre.
Ce même jour, à Washington, bien installé dans son fauteuil de l'Oval Room, William McKinley, vingt-sixième président des États-Unis, lisait avec déplaisir un article que le *Washington Post* consacrait à la récente victoire américaine sur les Espagnols :
« ... *le goût de l'empire chez un peuple est comme le goût du sang pour les animaux de la jungle. Cela veut dire une politique impériale, une République Renaissante prenant sa place au milieu des nations en arme...* » écrivait l'éditorialiste.
Le président se tourna vers son principal conseiller, le milliardaire Mark Hanna :
— Décidément, dit-il d'un ton désabusé, les journalistes sont des imbéciles. Nous sommes devenus une puissance mondiale ? Ils nous traitent de tortionnaires ! Le pays s'enrichit ? Nous sommes des exploiteurs !
— Il y a longtemps que je m'y suis habitué. Tu as vu la caricature qu'ils ont faite de moi ? Et pourtant, si ce pauvre Bryan avait été élu à ta place, nous aurions une administration larmoyante, incapable de créer des emplois et de faire face à cette fabuleuse industrialisation...
Il commençait à faire sombre dans le bureau présidentiel. McKinley alluma la lampe électrique qui se trouvait sur son bureau, regardant avec émerveillement le filament qui brillait dans l'ampoule.

# The Washington Post



— Aujourd'hui, c'est un luxe. Demain, même les plus défavorisés en auront chez eux. *That's what America is all about, right ?* C'est ça, l'Amérique, non?

Les époux Gershowitz, eux, n'étaient pas encore près d'avoir l'électricité chez eux, ni, a fortiori, le téléphone, récemment mis au point par Alexandre Graham Bell.

Oh ! bien sûr, le travail ne s'organisait pas trop mal. Mais tous ces « boss » qui venaient sans arrêt vous empêcher d'être libres, vous obligeaient à faire partie du « système », et troquaient un emploi contre un bulletin de vote ! Décidément, il y avait des *boyards* et des *moujiks* partout dans le monde !

— A mon avis, Pouchkine aurait trouvé autant de sujets ici que là-bas, observa philosophiquement Rose en mettant la table.

— Tais-toi donc ! Regarde plutôt ce qu'il y a dans *Outlook* cette semaine...

C'était en effet impressionnant, cet article, avec ces très belles gravures : « *How they made it* », (comment ils ont réussi).

« *Fils d'un modeste paysan, n'ayant fait que des études rudimentaires, John D. Rockefeller est né en 1839. Il a l'idée de créer une raffinerie de pétrole avec son frère à Cleveland, dans l'Ohio, en 1863...* »

— On n'a qu'à faire pareil à Brooklyn, commenta Rose en tirant sur sa cigarette.

« ... *C'est en 1870 qu'il crée la Standard Oil,* continua Moische sans faire



*Moische et Rose Gershowitz en 1896, époque où ils ne parlaient entre eux qu'en patois russo-yiddish.*

attention aux réflexions de son épouse. *Sa philosophie tient en une formule : « promouvoir le bien-être de l'humanité à travers le monde... »*

— Et tu crois à toutes ces foutaises, toi !

— Écoute ça, Rose, écoute ça : « *Andrew Carnegie, qui était ouvrier à l'âge de douze ans, est devenu l'un des hommes les plus riches des États-Unis. « Dans la première partie de sa vie, dit-il, on peut faire fortune. Mais dans la seconde, on doit distribuer tout à la collectivité. Celui qui meurt riche meurt déshonoré.* »

— Il est cinglé ce type, ou quoi ?

— Non, il est écossais !

Rose et Moische éclatèrent de rire, ce qui eut pour effet de réveiller Israël et Jacob qui dormaient dans leur berceau, et qui se mirent à hurler.

— Ils feront peut-être fortune, eux aussi, non ?

— Ça me paraît inévitable, dit Rose. Et nous serons condamnés à vivre dans la soie, les fourrures et le champagne !

— Dieu nous en épargne ! dit Moische en souriant.

Il se mit à faire chauffer les biberons, tandis que Rose, comme chaque soir à la même heure, s'attablait pour lire son journal favori, celui qui consacrait deux pages entières aux événements hippiques. Elle était inquiète à ce sujet. Il circulait des rumeurs alarmantes selon lesquelles on allait bientôt supprimer les courses, jugées immorales par des groupes influents et puritains.



*242 Snediker Avenue, Brooklyn, lieu de naissance de George. Aujourd'hui, la maison tombe en ruine, et il est recommandé de se faire escorter par la police si on souhaite la visiter, tant le quartier est devenu mal famé.*



## 2. Zéro de conduite pour Jacob

— Gershowitz à la porte ! dit le professeur d'un ton blasé.

Malgré ses six ans, le petit Jacob était déjà un chahuteur patenté. Il aimait bien tremper les nattes de la petite fille assise devant lui dans l'encrier ; propulser des boulettes de buvard mâché dans la nuque de celui qui écrivait au tableau était une autre de ses spécialités.

Il se leva en souriant, balança un coup de pied en direction d'un de ses condisciples qui trouvait ça drôle, puis se dirigea vers la sortie de la Public School n° 20, une bâtisse à l'allure de prison au coin des rues Elridge et Rivington, dans le Lower East Side de Manhattan.

Etre mis à la porte, pour lui, était la meilleure des nouvelles. Il pouvait chausser ses patins à roulettes et foncer en direction de chez Goldenberg pour écouter le « Wurlitzer »... c'était bien rare qu'un type ne passe pas par là pour glisser une pièce d'un *cent* dans l'instrument. Alors, les marteaux gainés se mettaient en marche, frappant les cordes pour jouer la Mélodie en Fa d'Anton Rubinstein ou l'Humoresque d'Anton Dvorák. Jacob connaissait ces deux morceaux par cœur et, en fermant les yeux, il s'imaginait que c'était ses petits doigts qui interprétaient ces airs, au lieu du mécanisme à ressort. Après avoir écouté, il prenait son élan en direction de Mulberry Street, raflant au passage une pomme à l'étalage d'un marchand ambulant.

En arrivant à Hester Street, il lui fallait déchausser ses patins. Il n'y avait que le trottoir qui fut pavé. La chaussée était un large chemin boueux, dont les rigoles jaunies étaient alimentées par les bouches d'incendie qui servaient de douches, et par les bassines d'eau sale que les ménagères jetaient en pleine rue. Hester Street, comme tout ce dixième arrondissement du Lower East Side de Manhattan, comptait en moyenne onze mille personnes au kilomètre carré, davantage que les bas-fonds des banlieues londoniennes ou Calcutta. *(1)*

Le rendez-vous avec les copains se situait généralement sous un bec de gaz, où s'échangeaient des trésors comme des billes, des sifflets ou des canifs. Il fallait faire très attention à ce que l'équipe des grands, menée par Emmanuel Goldenberg et Muni Weisenfreund, ne vienne les piller. Alors s'engageaient des poursuites infernales à travers les ruelles et les *alleys*, qui préfiguraient les rixes chorégraphiques de Jerome Robbins dans « West Side Story ». C'est d'ailleurs au cours d'une de ces bagarres mémorables que le jeune Jacob eut le nez cassé, ce qui lui donna cette physionomie d'ancien boxeur.

Bien des années plus tard, il retrouva Goldenberg et Weisenfreund. Le premier s'était rendu célèbre sous le nom d'Edward G. Robinson. Le second était devenu Paul Muni.

En fin de journée, les oreilles remplies des sons et des rythmes produits par le plus incroyable rassemblement populaire de l'histoire de l'humanité, Jacob rentrait chez lui.

Chez lui, c'était peut-être justement Hester Street ? Ou bien Clinton ? Ou bien encore Pig Market ou Fulton Fish Market ? Cela dépendait du métier que pratiquait Moische Gershowitz à ce moment-là...

Tantôt restaurateur, boulanger, tenancier de bain turc ou buraliste, à moins

*Ira (en bas à gauche), George et Arthur Gershwin, et une petite cousine, à Coney Island en 1910.*

*(1)* Entre 1900 et 1914, les États-Unis accueillaient quatorze millions d'émigrants Italiens, Polonais, Russes, Roumains et Juifs pour la plupart, ils n'allaient pas plus loin que Manhattan, et en devenaient virtuellement prisonniers. Ne souhaitant pas et ne sachant pas se mélanger, ils recréaient ainsi les ghettos qu'ils avaient fuis. D'un quartier à l'autre, on passait de la « Petite Italie » à la « Petite Bohême » ou à la « Petite Russie ».

qu'il ne fût gérant de salon ou patron d'hôtel, Moische exigeait de pouvoir se rendre à son travail à pied. La famille changeait donc de domicile à chacun de ses emplois, et déménagea une trentaine de fois en quinze ans !
La condition de « Juifs errants » n'empêchait pas les Gershowitz de faire partie de la petite bourgeoisie. Déjà bien imprégnée de la mentalité matérialiste américaine, « Mrs. Rose » louchait du côté des somptueux hôtels particuliers de Central Park. Elle savait que son mari n'avait rien d'un Vanderbilt ou d'un Pierpont Morgan, mais chacun a le droit de rêver, non ? Cette tendance, chez Rose, ne fit que s'accentuer par la suite, mais elle eut une conséquence particulièrement heureuse : lorsque sa sœur fit l'acquisition d'un petit piano droit d'occasion, elle n'eut de cesse que son mari en achète un aussi :

— Pour Ira, expliqua-t-elle. C'est un garçon sensible, artiste. Regarde ! il passe son temps à lire ! Un intellectuel a besoin de musique.
Moische prenait beaucoup de plaisir à céder. Doux, charmeur, instable, il n'était jamais parvenu à sortir de son adolescence. Bientôt, un Broadwood d'occasion trôna au milieu du salon. Ira promena son index dessus pendant une dizaine de minutes, puis se replongea dans un policier à dix *cents*. Jacob, qui avait onze ans, fut en revanche tout de suite à son aise devant le clavier. Ses petits doigts se placèrent instinctivement sur les touches, imitant les « pianolas » et les « Wurlitzer » des Penny Arcades où il continuait de traîner. Il joua l'Humoresque de Dvorák du premier coup.




*Hester Street, l'une des artères principales du Lower East Side, que ses habitants avaient surnommée « Yorkville ». Il fait beau : la rue n'est donc pas inondée.*

— Où as-tu appris ça ?

— Dans la rue. Et puis avec Maxie.

Son aîné d'un an, Maxie Rosenberg *(1)*, violoniste prodige, fréquentait la même école que lui, à l'angle de la 5e Avenue et de la 2e Rue. C'est lui qui lui avait appris l'Humoresque :

« Pour moi, expliqua plus tard Jacob, sa manière de jouer du violon fut une révélation foudroyante. Nous devînmes tout de suite les meilleurs amis du monde. Nous nous promenions bras dessus-bras dessous, nous prodiguant une amitié digne de Jean-Christophe, et si par hasard un petit week-end interrompait nos rencontres, nous nous écrivions alors de longues lettres. C'est bien lui qui m'a ouvert les portes de la musique... et qui a failli les refermer. Nous faisions souvent l'école buissonnière, pour bavarder ou faire une bonne partie de lutte (j'avais généralement le dessus, bien qu'il fût plutôt trapu)... et, régulièrement, il tentait de décourager mes ambitions. Un jour, il me dit carrément : « laisse tomber, va ! Tu n'as pas ce qu'il faut en toi. Crois-moi, je le sais ! » *(2)*.

Bientôt, papa Gershowitz dut faire un effort supplémentaire : payer une vieille fille revêche cinquante *cents* de l'heure pour que, la méthode Beyer

*(1)* Rosenberg devint un violoniste de renom, Max Rosen. L'amitié des deux hommes ne se ternit jamais, et Gershwin lui pardonna bien volontiers son manque de perspicacité.
*(2)* Isaac Goldberg : *George Gershwin, a Study in American Music*, Frederick Ungar Publishing Company, New York.



d'une main et la férule de l'autre, elle enseigne les premiers rudiments du solfège à un jeune Jacob insatiable :

— Les doigts comme des petits marteaux, jeune homme !

Les connaissances de la demoiselle furent rapidement absorbées. Il fallut passer au niveau supérieur. On crut l'atteindre avec un certain Goldfarb, superbe charlatan à un dollar cinquante la « leçon » :

— Mon petit, il n'y a que par l'opéra que tu arriveras à dominer le clavier ! Tu vois ce beau livre ? C'est un recueil de toutes les plus grandes ouvertures du théâtre lyrique ; je les ai transcrites moi-même. Nous allons commencer par le Freischütz de Weber. Après, nous attaquerons le Fidelio de Beethoven. Bientôt, lorsque tu auras la tétralogie de Wagner bien en doigts, tu pourras dire que tu es pianiste !

L'élève, qui avait quatorze ans, en était à l'ouverture de Guillaume Tell de Rossini lorsqu'il fit la connaissance d'un vrai professeur, Charles Hambitzer, à qui il fit la démonstration des méthodes de Herr Goldfarb.

— Jeune homme, lui dit Hambitzer, nous allons organiser une battue pour débusquer ce personnage. Et nous ne lui placerons pas une pomme sur la tête au moment de lui tirer dessus ! Allons ! C'est moi qui vais prendre votre instruction en mains...

— Mon père n'est pas très riche...

— Avec moi, il le deviendra peut-être : mes cours sont gratuits pour les jeunes de votre niveau.

Avec Hambitzer, il découvrit les mondes de Chopin, de Liszt, de Debussy. « J'ignorais totalement ce que pouvait bien être l'harmonie. Pour les accords, je ne me fiais qu'à mon instinct, sans prêter attention à leur structure théorique. Lorsque les critiques décelèrent chez moi ces faiblesses, ils ne m'apprirent pas grand chose. Mais je savais déjà où je voulais aller, et personne n'aurait pu me barrer le chemin ! »

Le professeur Hambitzer mourut six mois plus tard de tuberculose à l'âge de trente-sept ans. Le jeune Gershowitz n'eut plus alors qu'un enseignement musical sporadique et disparate : quelques leçons d'harmonie avec Ruben Goldmark *(1)*, quelques cours de composition avec Edward Kilenyi, un peu de contrepoint avec Ernest Hutcheson... rien de très sérieux ni de très suivi. En fait, il s'inscrivit très tôt à l'école la plus difficile du monde : celle de la réalité.

*George, à l'époque de Tin Pan Alley. Il vient de composer « Swanee » ; les dollars ne sont pas loin...*

Avec Hambitzer, il avait appris à apprécier les autres, et il ne perdit jamais l'habitude de se rendre aussi souvent que possible au concert. Il entendit les plus grands pianistes de l'époque : Paderewski, Eugène d'Albert, Moriz Rosenthal, Emile von Sauer, Osip Gabrilowitsch (gendre de l'écrivain Mark Twain) ou Leopold Godowsky. Il vit diriger des chefs comme Toscanini et Monteux. Ses compositeurs favoris étaient Moussorgski, Wagner, Glazounof, Balakirev et Massenet. Mais en même temps, il ne cessait d'admirer les émules de Scott Joplin qui, dans les maisons closes du haut de Manhattan, accompagnaient les ébats tarifés de la clientèle, aux accents syncopés du ragtime.

Plus tard, on trouva dans les affaires de Hambitzer ce jugement sur le jeune Gershowitz : « C'est un génie. J'en ai la certitude. Il est fou de musique, et attend ses leçons dans l'impatience la plus totale. Pas du tout le genre à regarder l'heure ! Il veut se spécialiser dans ce nouveau truc, le jazz-machin-chose. Pas question pour l'instant. Il lui faut une solide formation classique pour s'aventurer. »

*(1)* Ne pas le confondre avec son oncle, Karl Goldmark, petit prodige viennois qui devint l'un des créateurs de la musique hollywoodienne des années 30.





# 3. Tin Pan Alley

Entre deux parties de poker — les courses étaient interdites dans l'état de New York depuis 1910 — Mrs. Rose s'inquiétait vaguement de l'avenir de ses rejetons. A Ira et Jacob étaient venus s'ajouter la petite Frances et le petit Arthur. Moische avait américanisé son patronyme en Gershvine et continuait de faire vivre dans un confort moyen sa progéniture qui sillonnait le pavé de Manhattan à patins à roulettes jusque fort tard dans la nuit. C'est à cette éducation très permissive que les parents du compositeur doivent leur réputation de pauvreté. Ils faisaient en fait partie d'une petite bourgeoisie israélite qui ne manquait de rien, sinon d'autorité.
Un jour, parce qu'il fallait bien prendre une décision, on inscrivit Ira à l'université. Puisqu'il passait son temps à lire — et même à écrire — il serait l'intellectuel de la famille. Il répétait une phrase à la mode qui faisait beaucoup rire son frère : « Ne dites surtout pas à ma mère que je suis écrivain, elle me croit pianiste dans un bordel ! »
Quant à Jacob, que tout le monde commençait à appeller George, on l'envoya à l'école de commerce étudier la comptabilité. Il était moins nul en arithmétique que dans les autres matières, comme cela arrive souvent chez les êtres doués pour la musique.
Il végéta deux ans dans la New York School of Commerce, rêvant à des mélodies quand il ne traînait pas dans l'un des quartiers de la ville avec les membres de son « gang ».
Et puis, un beau jour de 1914, il annonça la grande nouvelle à ses parents :
— J'ai trouvé un job à quinze dollars la semaine, chez Remick's. J'abandonne mes études...
Moische protesta pour la forme. Rose fut impressionnée par la somme rondelette qu'on proposait à cet adolescent qu'elle connaissait si mal. C'était un copain nommé Ben Bloom qui lui avait présenté le gérant de la Jerome H. Remick Company, un certain Mose Grumble. Cette maison d'édition musicale était installée au coin de Broadway et de la 28e Rue, au cœur d'un quartier surnommé « Tin Pan Alley », véritable creuset de la musique populaire américaine.
Installé dans un studio minable à peu près aussi grand et aussi confortable que l'arrière d'une camionnette, George Gershvine tapait sur un vieux piano — parfois pendant dix heures de suite — des chansonnettes qu'une myriade de chanteurs, d'acteurs et de musiciens de tous poils venait acheter dans l'espoir de faire fortune. Les compositeurs de ces mélodies à quatre sous se nommaient Witmark, Havilland, Marks, Stern, Shapiro, Bernstein, le haut du pavé étant tenu par Irving Berlin et Jerome Kern. *(1)*.
Parmi les clients de George se trouvait un jeune couple de danseurs avec lequel il se lia tout de suite d'amitié : Adèle Astaire et son frère Fred.

*Au début du siècle, dans le Lower East Side de Manhattan. Des gamins de l'âge du jeune Jacob Gershowitz écoutent un « organ grinder » (orgue de Barbarie).*

*(1)*. Israel Baline - dit Irving Berlin - était né à Temu, en Russie, le 11 mai 1888. Chassée par les pogroms, sa famille avait émigré pour s'installer dans le Lower East Side de Manhattan. Quelques années plus tard, Israel était devenu l'accompagnateur d'un chanteur des rues pour faire vivre sa famille à la mort de son père. Après avoir été « garçon de café chantant », il se fit d'abord parolier, puis compositeur de mélodies, avant de devenir riche et célèbre grâce à son premier « tube », *Alexander's Ragtime Band*...
Jérôme Kern, lui, naquit à New York, le 27 janvier 1885, dans une famille bourgeoise aisée (son père était propriétaire de la plupart des systèmes d'arrosages municipaux). Après des études privées sous la direction de sa mère, excellente pianiste, il étudia en Allemagne et en Angleterre avant d'abandonner définitivement la musique « sérieuse » pour des mélodies comme *Susan* qui furent des succès considérables dès 1904.

Lorsqu'on déchiffre, qu'on improvise, qu'on change de tonalité d'instinct au gré d'une voix qui chante plus ou moins juste, on devient un accompagnateur de premier ordre. Quand on s'imprègne des goûts de l'époque, qu'on s'imbibe inconsciemment du meilleur et du pire, et que l'on sait d'instinct ce qui va plaire au public, c'est bien le diable si on ne trouve pas un peu de temps pour s'essayer soi-même à la composition. Surtout lorsqu'on s'appelle George Gershvine !

— C'est un peu sentimental, tes trucs, remarqua Mose Grumble. La mode est au « pep » *(1)* mon petit gars ! Il me faut du « pep » !

Du « pep », George en avait à revendre. Il était également un incurable optimiste, doué d'un très bon sens de l'organisation :

— T'en veux pas aujourd'hui ? T'en voudras demain !

Et il rangeait tranquillement ses compositions dans un tiroir. Il eut toujours ainsi une réserve importante de mélodies, et ne fut jamais à court d'inspiration. Pour George, c'est le « rag » qui allait marcher. Ses accents syncopés suggèraient de nouvelles danses qui, il le sentait, allaient bientôt permettre à la jeunesse américaine d'exprimer sa force, sa joie de vivre, et de se démarquer des générations précédentes.

Plus qu'un style, plus qu'une mode, le rag était une nouvelle manière d'être. Si Mose Grumble était incapable de le comprendre, tant pis pour lui ! D'ailleurs, en sortant de chez Remick's, George mettait en pratique ses

*(1)*. « Pep », diminutif de pepper, (poivre) = vigueur, tonus.



théories. Il allait dans les boîtes, se mettait d'autorité au piano, et jouait en rag n'importe quelle mélodie à la mode. Les gens adoraient ça. La preuve, c'est que la plupart du temps, ils lui demandaient de venir chez eux, pour les faire danser encore, jusqu'à l'aube. Ça lui faisait quelques dollars de plus, et ses doigts n'en acquéraient que plus d'agilité.

A seize ans, il était devenu un virtuose original, qui inventait ses propres règles. Il mélangeait d'instinct les chansons juives de son enfance, les gospels des noirs de Harlem, les rythmes de Joplin, les sophistications de Tchaïkovsky, les inventions mélodieuses de Dvorák.

Ses propres pulsations ressemblaient de plus en plus à celles de Manhattan, cette ville unique au monde, dont il allait bientôt devenir le symbole musical.

« A cette époque-là, expliqua-t-il plus tard, j'avais une grande admiration pour Jerome Kern. C'est grâce à lui que je commençai à comprendre que seule la comédie musicale me permettrait de faire un meilleur travail. La chanson populaire à dix *cents* me déplaisait de plus en plus. »

Mose Grumble accepta enfin de publier une première chanson signée George Gershwin (il trouvait cette orthographe plus seyante que Gershvine) : *When You Wan't 'Em, You Can't Get 'Em, When You've Got 'Em, You Don't Want 'Em* » — Quand vous en voulez, y'en a pas, quand y'en a, vous en voulez pas —, paroles de Murray Roth.

Ce n'était pas le chef-d'œuvre du siècle, mais George avait mis un pied sur la première marche de l'échelle. « On me paya une fois pour toutes la somme de cinq dollars. Je venais de composer, à la même époque, un petit truc intitulé *Rialto Ripples,* avec Will Donaldson. Mes oreilles s'habituaient de plus en plus à des harmonies de meilleure qualité, et je ne pouvais plus supporter de travailler chez Remick's. Après deux années de bons et loyaux services, je les quittai sans un regret. Je ne savais pas encore où j'allais. Une force mystérieuse m'entraînait ; je sais, aujourd'hui, que c'était la production à grand spectacle. »

*George et son « idole » Jerome Kern, le compositeur de « Show Boat » et de « Old Man River ». Il a treize ans de plus que lui ; il lui survivra de sept.*

Quinze jours après cette démission, Ira lui fit la lecture de la première page du *New York Tribune* : WAR ! (C'est la guerre !).

*« Washington, le 2 avril 1917. Une très forte majorité du Congrès vient d'accorder au président Woodrow Wilson le privilège de déclarer la guerre à l'empire d'Allemagne. Le 19 mars dernier en effet, la marine impériale a commis un acte inqualifiable de piraterie en coulant sans avertissement l'un de nos navires commerciaux. Cet incident déplorable n'est que le maillon d'une longue chaîne de provocations qui empoisonnent depuis longtemps la scène internationale. On savait déjà que l'Allemagne négociait une alliance avec le Mexique. Des milieux bien informés affirment que des promesses auraient été faites au gouvernement mexicain qu'il lui serait permis d'annexer le Texas, le Nouveau-Mexique et l'Arizona, « après la victoire finale ». D'autre part, la récente chute du pouvoir tsariste en Russie laisse entrevoir le triomphe d'une démocratie populaire de type parlementaire. Nos alliés français et britanniques sont persuadés qu'un axe Paris-Londres-Moscou sera bientôt créé, qui contiendrait ainsi les intolérables ambitions du Kaiser. »*

*Le président Wilson a su résumer en une formule lapidaire le sentiment de tout le peuple américain :* « Le droit est plus précieux que la paix ! »

George n'était pas du tout concerné par la politique, mais il était fier d'être américain, et, comme la plupart de ses compatriotes, il croyait à la justice, au patriotisme et à la morale. Il résuma son impression :

— S'il faut y aller... faudra bien y aller !

Ira, de son côté, ne se voyait pas en uniforme. Il était en train de lire les œuvres de William James et, comme cet excellent auteur, pensait que la vérité ou la valeur d'un acte est mesurée par son efficacité et ses conséquences...

— Tu nous vois, un casque sur la tête, en train de botter le cul des Boches ?

— Tu feras ce que tu veux, mon vieux, dit George. Moi, je vais apprendre illico à jouer du saxophone...

— Je ne vois pas le rapport...

— C'est beaucoup plus facile à transporter qu'un piano, quand on joue dans une formation de musique militaire.

Pragmatique mais laissant largement s'exprimer intuitions et émotions, Gershwin pensait, toujours comme William James (qu'il ne lisait pas), qu'il faut « apprendre en faisant ». Il se mit donc à souffler patriotiquement dans un très beau saxophone d'occasion, tandis que le président Wilson faisait voter le Selective Service Act, le 18 mai 1917.

Le 5 juin suivant, neuf millions et demi d'hommes s'étaient inscrits dans l'enthousiasme. On en déclara un peu plus de six millions « bons pour le service armé », et on en enrôla deux millions deux cent dix mille. Ni George ni Ira ne furent du nombre.

— Tant pis, dirent-ils en riant, on trouvera bien un autre moyen d'aller à Paris !

Pourtant, même du côté de Broadway, il était impossible de rester étranger aux clameurs de la guerre. Le président Wilson avait créé, en avril 1917, un Committee On Public Information que dirigeait un journaliste progressiste du nom de George Creel.

Un jour, Gershwin vit Douglas Fairbanks Jr. et Charles Chaplin haranguer la foule du haut d'une estrade à Times Square.

— La guerre est une croisade nécessaire contre les forces du mal et de l'oppression ! hurlait Fairbanks.

— Sus à la barbarie germanique et au militarisme prussien ! renchérissait Chaplin.

Puis, presque sans transition, ils se mirent à faire un numéro burlesque, sous les applaudissements frénétiques de la foule *(1)*.

Bientôt, deux millions de grands soldats kakis débarquèrent en mâchant du chewing-gum sur les côtes de France. Ils apportaient des munitions et des illusions, des canons et des bandes dessinées, beaucoup d'optimisme et quelques disques de jazz. Le Vieux Continent et sa musique ne furent plus jamais les mêmes après leur départ...



*Thomas Woodrow Wilson, élu président des USA en 1913. Il le restera jusqu'en 1921. Prix Nobel de la Paix, c'est sous son administration que les femmes américaines obtinrent, en 1920, le droit de vote.*

Tandis que ses compatriotes gagnaient durement leurs galons de militaires sur le front européen, George Gershwin gagnait non moins durement ceux de compositeur sur le front de Broadway. Il raconta plus tard quelques-uns de ses « faits d'armes » :

« J'avais appris qu'ils cherchaient un pianiste au théâtre Fox, 14e Rue. Ça payait vingt-cinq dollars par semaine, et ils m'ont engagé. Je devais jouer pendant le dîner-spectacle, c'est-à-dire pendant que les musiciens de l'orchestre allaient se restaurer. Moi, ça me plaisait, de les remplacer tous. A la répétition du lundi matin, je me suis assis à côté du pianiste pour observer les numéros, après quoi j'ai assisté à la représentation de l'après-midi pour être sûr d'être à la hauteur. Au début, ça a très bien marché. Mais ce fut bientôt le moment le plus humiliant de ma carrière. Le spectacle était composé comme un bon vieux vaudeville traditionnel : six chanteuses-danseuses, une vedette (l'héroïne), un chanteur (le héros) et, enfin, un

*(1)* Les résultats des efforts du « Creel Committee » dépassèrent largement leurs objectifs. Des « Associations spontanées » se créèrent un peu partout, suscitant à travers tout le pays une folie guerrière incontrôlable. Chacun était soupçonné d'espionnage ou de sabotage ; on chassait les traitres et les « sorcières ». Les 6 400 000 émigrés allemands furent les principales victimes. On dénonça, on expulsa, on lapida, on lyncha. L'enseignement de la langue allemande fut interdit dans certaines universités. On brûla les livres allemands. Même le sacro-saint hamburger changea de nom pour devenir « liberty sausage » ! Loin de condamner de tels comportements, les pouvoirs publics leur emboitèrent parfois le pas : le producteur de cinéma Robert Goldstein fut condamné à dix ans de prison pour avoir produit un film hostile à la Grande-Bretagne : le chef du Parti socialiste, Eugène Debs, hostile à la participation des U.S.A. à la guerre, dut purger la même peine, et l'un de ses militants écopa vingt ans de détention.

« marrant » pour faire rigoler tout le monde. La musique, composée spécialement pour le spectacle, n'existait que sous forme manuscrite : au début, ça a marché à peu près, mais à mesure qu'on avançait, je me suis mis à jouer une chose, et les filles à en chanter une autre. Bien sûr, j'ai raté deux ou trois entrées... il faut dire que c'était la première fois que je jouais cette musique, et je ne la connaissais pas du tout... bref, j'ai tout de suite ressenti le ridicule de la situation et je me suis mis à rougir. J'habitais dans le quartier, et je me suis dit qu'il y avait de fortes chances pour qu'il y ait dans le public des gens qui me connaissent... et même des gens de ma famille. Et le « marrant », tout à fait du genre cabotin-ringard, au lieu de m'aider, a voulu profiter de la situation : « Hé ! m'a-t-il crié, c'est un piano sur quoi tu tapes, pas un tambour ! » Et il a éclaté d'un rire gras. Moi, je me sentais assez furieux pour lui balancer le piano à travers le portrait, mais j'ai continué de jouer, et il a continué de se payer ma tête. On est allé jusqu'au bout comme ça. Les filles ne chantaient plus, et gloussaient comme des poules... et le public hurlait de rire. Mes débuts ressemblaient à une fin... »

« Dès que le spectacle a été fini, je suis allé voir la caissière pour lui dire que je laissais tomber... Une douzaine d'années plus tard, M. Fox m'a payé cent mille dollars pour composer une comédie musicale dans ce même théâtre ! »

Gershwin fut un des rares à remarquer la mort d'un musicien très important, Scott Joplin, survenue le 11 mars 1917 à New York *(1)*. La mode du rag, dont il était l'un des pionniers, commençait à prendre aux États-Unis et en Europe...



*Scott Joplin, le « roi du ragtime ». Il avait trente ans à la naissance de Gershwin. C'est en 1893, à la Grande Foire de Chicago, qu'il eut l'occasion de présenter sa musique à un public plus large.*

Quelques semaines après, il rencontra un autre compositeur, Irving Berlin, (dont il avait joué les mélodies chez Mose Grumble), et ils se lièrent d'une longue et durable amitié. Berlin fut tout de suite impressionné par les qualités de George. Après lui avoir proposé une situation d'assistant, il se ravisa :

— Ce serait une erreur que d'accepter. Vous êtes beaucoup plus qu'un arrangeur de talent. Vous êtes un créateur-né. Ne vous bloquez pas sur un job pareil. Montez vers les choses plus grandes.

Un petit homme aux yeux tendres et à la bouche moqueuse, Max Dreyfus, patron de Harms, une importante maison d'édition, eut la même intuition :

— Tu as du style, petit. Ça finira bien par s'exprimer. Dans un mois, dans un an, dans cinq ans. Moi, je parie sur toi. Je t'offre trente-cinq dollars par semaine, juste pour que tu composes. Ce que tu voudras...

On aurait tort d'en déduire que, dès lors, la vie de George Gershwin devint un véritable conte de fées. Il ne faut pas oublier qu'il fut un vrai self-made-man et que la route du succès est souvent pavée d'indications trompeuses et de traquenards.

En effet, Max Dreyfus n'était pas qu'un éditeur de génie. Il lui arrivait de se laisser emporter par ses enthousiasmes, et parfois d'habiles charlatans parvenaient à l'embobiner.

Franck Perkins était de ceux-là.

Producteur-scénariste-librettiste-parolier, et surtout équilibriste financier, Perkins avait réussi à charmer le généreux Dreyfus qui devint co-producteur d'une revue intitulée « 20 heures 30 » à cause de l'heure du levé de rideau. Le « scénario » et les « paroles » étaient à la mesure de ce titre si inventif.

*(1)*. Né le 24 novembre 1868 à Texarkana, dans le Texas, Joplin s'était fait remarquer comme pianiste à Saint Louis et à Chicago dans les années 90. Ses compositions les plus célèbres sont *Maple Leaf Rag*, *Original Rag*, *Sugar Cane Rag*, *Wall Street Rag* et *The Entertainer*. Il est sans conteste le roi du ragtime. On s'est aperçu depuis très peu de temps que ce style musical avait été injustement déprécié. Les mélodies ravissantes de Joplin, on le sait aujourd'hui, doivent être interprétées avec autant de précision que de légèreté. Entendre à cet égard la version que donne James Levine, le directeur du Metropolitan Opera de New York, de ses rags les plus connus (disques RCA) est un véritable régal. En 1911, Joplin fit donner à Harlem une représentation de son excellente œuvre lyrique « Treemonisha » dont il existe aujourd'hui une version enregistrée chez DGG.

Perkins avait demandé un compositeur pour quelques chansons supplémentaires. Mr. Dreyfus en connaissait-il un, par hasard?
S'il en connaissait un? Mais bien sûr! Il y avait le jeune Gershwin, un génie en herbe!
George se mit au travail. Comme toutes les revues américaines, « 20 heures 30 » partit en province faire une tournée de rôdage.
Au lendemain de la première, le journal local commenta simplement : « Ça ne vaut pas la surtaxe relative à l'effort de guerre »... Franck Perkins, inquiet pour l'avenir, préféra conserver en un lieu sûr et secret les mille cinq cents dollars que Max Dreyfus lui avait avancés. Le deuxième soir, quelques chanteurs méfiants, désireux de toucher leur cachet avant, refusèrent de coopérer...
Le public était là, bien installé. Et il était plus de vingt heures trente!
— George, dit Mr. Perkins à Gershwin. C'est à vous de sauver la situation. Allez sur scène et jouez-leur du piano!
— Mais leur jouer quoi?
— Je ne sais pas, moi... un pot-pourri de vos succès!
Ses succès? Personne, pas même lui, ne les connaissait! Mais Gershwin ne pouvait jamais refuser une invitation à s'installer devant un clavier. Il monta sur scène, salua cérémonieusement, improvisant avec fougue un pot-pourri de ses compositions. Puis il se leva, salua à nouveau et disparut. Le public suivit ses évolutions avec un étonnement poli. Personne n'était venu pour l'entendre. Personne, en conséquence, ne l'écouta ni ne l'applaudit. Il parvint néanmoins à soutirer le prix de son billet pour rentrer à New York !

*Rudy Vallee, Irving Berlin, George Gershwin et Gene Buch, à une réunion de l'Ascap (American Society of Composers, Authors and Publishers), Société des compositeurs, auteurs et éditeurs américains, fondée en 1914, et qui compte aujourd'hui environ vingt mille membres.*



Dans le train qui le ramenait de Syracuse (état de New York), George se disait, pour se rassurer, qu'il n'était pas possible que tous les producteurs fussent comme Perkins.
Il n'avait pas tort… Alex Aarons était fils de compositeur. Il avait vingt-neuf ans, c'est-à-dire dix ans de plus que Gershwin, beaucoup d'enthousiasme et autant d'optimisme. Se fiant aux conseils de Dreyfus, il commanda au tout jeune compositeur une comédie musicale complète qui s'intitulait « La, La, Lucille ». Après un rôdage dans la région de Boston, la première eut lieu le 30 juin 1919 au théâtre Henry Miller de New York. Ce fut un succès prometteur qui dura tout l'été ; un véritable exploit si l'on songe que l'air conditionné n'existait pas à cette époque…
De la dizaine de chansons créées dans cette comédie ont survécu : *Nobody But You, Tee Oodle Um Bum Bo, There's More To The Kiss Than The XXX.*
Deux mois auparavant, George avait composé en hâte une petite chansonnette qui passait inaperçue dans une revue de second ordre, au théâtre Capitol de Broadway. Papa Gershowitz, qui n'avait pas l'oreille musicale pour deux sous, l'avait trouvée excellente :
— Merci, mon petit ! C'est trop gentil à toi de me la dédier ! Pour la peine, je vais te l'interpréter à ma manière.
Moische joua le petit air sur le seul instrument qu'il parvenait à maîtriser : un peigne enrobé d'une couche de papier hygiénique !
George ne le lui dédia jamais, mais son père prétendit toujours le contraire. Cette chansonnette n'était autre que la célèbre *Swanee.* Elle aurait pu tout aussi bien s'appeler « Jackpot »…







# 1. Putain de jazz !

En septembre 1918, George Gershwin composa la musique d'une chanson bien jolie, *The Real American Folk Song,* dont son frère Ira écrivit les paroles sous le pseudonyme d'Arthur Francis. En voici la traduction :

« Près de Barcelone, les paysans chantent des chansons tradionnelles espagnoles,
Quand soupirent les chants napolitains, on imagine un ciel d'Italie.
Chaque nation possède sa veine créative originale,
Mélodies gaies ou tristes, mais toutes authentiques.
Pourtant, les chansons folkloriques américaines ont un charme bien plus puissant...
Le vrai folklore américain, c'est le rag, une drogue mentale,
Une rythmique tonique pour le blues chronique.
Les critiques ont commencé par dire que c'était une plaisanterie,
Mais ils ont changé d'avis.
Le rag se caractérise par des notes qui syncopent.
Et c'est bien plus sympa qu'une règle classique !
Impossible d'être impassible : tout le monde s'extasie.
Le rag, c'est la Fontaine de Jouvence ; y goûter, c'est être transporté.
Le vrai folklore américain ? C'est un coup de génie : c'est le rag ! »

Chantée par Nora Bayes en 1918 dans la revue « Ladies First », *The Real American Folk Song* ne fut publiée qu'en 1959. C'est cependant une chanson très importante pour comprendre les réflexions auxquelles se livraient les jeunes créateurs américains. Fils d'émigrés, ou émigrés eux-mêmes, ils étaient à la recherche d'une identité nationale pour y puiser leurs inspirations. Des penseurs du niveau de Henry James tentaient bien de les en dissuader : « Nous devançons les races européennes parce que nous sommes plus libres qu'elles de choisir les formes de civilisation qui ne nous appartiennent pas. »
Mais ces considérations n'étaient pas suffisantes. Où se trouvait la vraie source d'inspiration musicale ? Dans les rythmes venus d'Afrique de l'Ouest ? Dans les structures harmoniques issues de la musique classique européenne ? Dans les harmonies des chansons folkloriques américaines du XIX<sup>e</sup> siècle ? Dans la musique religieuse ? Dans les mélodies paysannes ? Chez les ménestrels ?
En réalité, une synthèse de toutes ces formes était en train de se créer : rags écrits ou improvisés, au piano, au banjo, ou même pour des petits orchestres ; chants d'église (les blues *« shouts »*, les gospels, les spirituals)... toutes ces musiques séduisaient de plus en plus de monde, et, faute de mieux, on les réunissait sous un nom qui sentait le soufre : « jass » ou « jazz ».
Chez les analystes, on distinguait deux tendances très nettes : ceux qui rejetaient cette forme musicale « impure », parce que d'origine spécifiquement noire ; ceux qui pensaient qu'elle était au contraire une synthèse sociale.
Ces derniers, paraphrasant Abraham Lincoln, affirmaient : « Si vous pensez que les musiciens blancs sont supérieurs aux musiciens noirs, cela fait de vous l'esclave du premier homme dont le talent sera supérieur au vôtre ! » *(1).*
Dès que la plus violente ségrégation fut abolie en même temps que l'esclavage, il devint évident que tout être plus ou moins doué pouvait

*Sam Wooding et son orchestre, l'un des nombreux ensembles qui faisaient danser les buveurs de « thé » dans les « speakeasies » de Manhattan.*

*(1).* Comme l'écrit Leonard Feather dans son *Encyclopedia of Jazz* : « Le blues, souvent appelé l'essence vitale du jazz, n'est absolument pas d'origine africaine ; il est structurellement d'origine blanche, et inspiré par son environnement noir. Le jazz n'est pas une musique raciale, mais bien une musique sociale. »

jouer du jazz. Cette habileté n'était liée qu'au talent, pas à la couleur de la peau. George Gershwin ressentait cela fort bien lorsqu'il entendait les pianistes de Harlem, ou lorsqu'il allait encourager un groupe de musiciens (Nick La Rocca, trompette, Henry Ragas, piano, Eddie Edwards, trompette, Larry Shields, clarinette et Tony Sbarbaro, batterie) qui se produisait chez Reisenweber's, tout près de Columbus Circle. The Original Dixieland Jass Band faisait fureur et, bientôt, le terme « jazz » remplaça celui de ragtime, bien qu'à cette époque la distinction fût extrêmement imprécise *(1)*.
George Gershwin était donc bien l'un des premiers musiciens américains à comprendre que le jazz appartenait à tout le monde, puisqu'il constituait ce vrai folklore dont chaque créateur a besoin. Curieusement, malgré cette belle intuition, il devait asseoir sa réputation et établir sa fortune naissante sur une chanson qui est en contradiction avec ce qui précède. *Swanee* aurait pu être composée par un Offenbach fraîchement débarqué à New York et chargé du lancement publicitaire d'un produit lessivier. Les paroles d'Irving Caesar sont elles aussi peu convaincantes :

« Swanee, *(c'est une rivière du sud des U.S.A.)*
Comme je t'aime, comme je t'aime,
Ma chère vieille Swanee!
Je donnerais tout au monde pour être parmi
Ceux qui vivent sur tes bords. Et je sais

*(1)* Ainsi tombe la théorie selon laquelle le jazz serait né uniquement à La Nouvelle-Orléans. Depuis qu'on avait fermé les maisons de tolérance dans cette ville, bien des musiciens se trouvaient sans emploi et commençaient à se diriger vers le nord. Des créateurs comme « King » Oliver, Louis Armstrong, Sidney Bechet et Jelly Roll Morton faisaient parler d'eux dans le grand public, malgré la précarité des enregistrements et la méfiance des autorités officielles pour qui jazz ou putain étaient un seul et même mot.



Que ma Mamie prie pour moi là-bas.
Les gens du Nord ne me reverront plus.
Quand je serai revenu sur les rivages de la Swanee. »

Lorsque, neuf mois après sa création, le célèbre chanteur Al Jolson s'en empara, ce fut un triomphe. S'étant barbouillé le visage d'un maquillage caricaturant le teint des noirs, il chanta, avec infiniment de talent et de « pep » cette chansonnette sur les planches de Broadway, déclenchant des applaudissements rarement atteints. L'enregistrement qu'il en fit se vendit en quelques mois à deux millions deux cent cinquante mille exemplaires, et on s'arracha aussi avidement les partitions. Ce succès foudroyant traversa l'océan, et bientôt *Swanee* contamina le Royaume-Uni. Le nom de George Gershwin commençait à sonner bien agréablement... aussi agréablement que les dix mille dollars (une fortune considérable à l'époque) que lui avait remis son éditeur pour la seule année 1920.

Dès lors, on le trouva charmant, et on se battit pour le recevoir. Il était si jeune, si beau, si drôle... et déjà si riche ! Même ses manières un peu rudes faisaient partie de son charme. D'ailleurs, il abandonna bientôt ses vestes rembourrées pour des complets bien coupés, et perdit l'habitude de dire bonjour aux dames en gardant son cigare entre les dents.

Jules Glaenzer, administrateur des bijouteries Cartier, se prit d'amitié pour lui et lui présenta les idoles du jour : Douglas Fairbanks Jr., Jack Dempsey, Bobby Jones, Bill Turner, Charles Chaplin, Lord et Lady Mountbatten, Noël Coward, Jasha Heifetz, Fanny Brice, Maurice Chevalier. Il retrouva même un soir ses vieux complices, Fred et Adèle Astaire.

Les dames le trouvaient tout à fait à leur goût : yeux sombres, allure sportive, 1,78 m bien élancé, demi-sourire un peu sarcastique (il montrait rarement ses dents, qu'il trouvait mal rangées)... et George en profitait avec un appétit juvénile. Il avait, alors, une prédilection pour les blondes sculpturales douées de peu d'intelligence et de beaucoup de patience :

« Il m'avait invitée à dîner chez des amis à lui, les Pallay, à Greenwich Village, raconte une ex « sweetheart ». Après dîner, il s'est mis au piano, et il a joué si longtemps que je suis rentrée toute seule sans même qu'il s'en aperçoive. Le lendemain, je lui ai téléphoné pour lui exprimer ma façon de penser. Il m'a répondu : « Écoute, trésor. La prochaine fois, assieds-toi à côté de moi, sur le banc du piano... comme ça, au moins, on passera la soirée ensemble ! »

*En chapeau melon, en 1920, George serre précieusement une partition de la main gauche, et l'épaule d'Al Jolson de la main droite.*

La passion fondamentale, dévorante, de George, c'était « sa » musique, « son » piano. Il en jouait pendant des heures pour ses amis, les faisant danser toute la nuit, improvisant sans cesse et créant « sur le tas » des mélodies qui devenaient parfois des succès durables.

Lorsqu'il ne jouait pas, il lui arrivait d'aller dans des boîtes de jazz, pour écouter les autres, surtout lorsqu'ils improvisaient sur des thèmes à lui. Il passa ainsi des nuits entières à entendre le fabuleux Art Tatum, lorsqu'il se produisit à l'Onyx Club de la 52^e^ Rue.

Au début des années 20, il avait déjà composé des chansons merveilleuses : *On My Mind The Whole Night Long, Some Rain Must Fall, Drifting Along With The Tide, Do It Again (1), I'll Build A Stairway To Paradise*, lorsque le producteur George White le présenta à un personnage très controversé qui devait compter beaucoup dans sa vie : Paul Whiteman *(2)*. Gershwin venait

*(1)*. Cette petite merveille d'humour érotique — *Do It Again* signifie « Refais-le-moi » — est un vrai régal, chantée par Marilyn Monroe *(cf. Discographie)*.

*(2)*. Né à Denver dans le Colorado en mars 1890, Whiteman avait commencé sa carrière comme violoniste avant de devenir le plus célèbre chef d'orchestre « pop » des années 20. Il avait un flair tout à fait remarquable, et eut dans sa formation des musiciens aussi exceptionnels que Bix Beiderbecke, Frankie Trumbauer, Red Norvo, les frères Dorsey, Eddie Lang et Joe Venuti. La plupart des critiques de jazz ont contesté, non sans raison, le titre dont il s'était affublé lui-même, *le roi du jazz*, dans la mesure où il avait une conception simpliste de ce genre musical, et qu'il ne laissait pratiquement aucune possibilité d'improvisation à ses musiciens.

de composer un petit opéra de poche avec son ami Buddy DeSilva, intitulé « Blue Monday Blues ». Whiteman fut « emballé ». George White finança un premier rôdage, plutôt prometteur, dans le Connecticut. « Voici un genre qu'on imitera encore dans un siècle! », s'enthousiasma un critique local. Mais New York accueillit le spectacle d'une manière très différente :
« ... Voici la plus sordide, la plus incroyable, la plus stupide mascarade à tête de nègre qu'on ait jamais osé produire, écrivit Charles Darnton. Dans le scénario, une chanteuse tue « son homme » d'un coup de pistolet. Elle aurait pu en profiter pour assassiner ses partenaires, avant... de retourner l'arme contre elle-même. »
Avec le recul du temps, on est obligé d'admettre que « Blue Monday Blues » comporte d'énormes lacunes. Mais il s'agit d'une tentative passionnante, qui visait à donner au théâtre lyrique une œuvre originale puisant ses sources dans l'expression populaire. Malgré toutes ses naïvetés et toutes ses erreurs, il s'agit d'une petite maquette du « Porgy and Bess » que Gershwin composera quatorze années plus tard. Ne serait-ce qu'à ce titre, elle mérite estime et respect. Il ne faut pas oublier que l'époque était peu encline à supporter des tentatives de rapprochement entre blancs et noirs, même sur les planches d'un music-hall... *(1)*.
En dépit de la conjoncture difficile, l'Amérique de George Gershwin prospérait. En 1918, on avait craint un moment que la fin de la guerre — et donc des énormes contrats industriels qu'elle avait entraînés — ne crée un gigantesque chômage. Mais il n'en fut rien. Malgré une forte hausse des prix et de graves troubles sociaux, l'esprit d'entreprise montra sa vigueur.
En octobre 1919, la production industrielle était supérieure à ce qu'elle avait été pendant la guerre! L'*American Way of Life* n'était pas encore mort... C'est bien ce que pensait Gershwin. Tout en composant des chansonnettes à bon marché pour les revues du producteur George White, il faisait des efforts démesurés pour perfectionner ses connaissances musicales. Ses professeurs n'avaient pas le même avis sur ses progrès :
— A mon avis, il est incapable d'assimiler les formes musicales supérieures, lança péremptoirement le chef d'orchestre Arthur Bodinsky.
— Nous avons étudié ensemble aussi fructueusement que profondément les œuvres de Haydn, Wagner, Richard Strauss et Rachmaninov, affirma le compositeur hongrois Edward Kilenyi.
« Moi, je dois dire que, pendant longtemps, mes connaissances harmoniques ont été plutôt rudimentaires », avoua par la suite l'intéressé lui-même.

*Fred et Adele Astaire, à l'époque où ils firent la connaissance de George. « Je ne savais pas encore qu'il composait... », avoua Fred.*

*(1)* L'intolérance envers les minorités fut en effet particulièrement dure aux U.S.A. dans les années qui suivirent la fin de la Première Guerre. La forte industrialisation des états du Nord, liée au déclin de l'immigration, avait amené un grand nombre de noirs à quitter le Sud pour s'installer sur la côte est et dans la région des grands lacs. Tous ceux, et il y en avait beaucoup, qui s'étaient battus dans les rangs de l'armée américaine y avaient été traités d'égal à égal. Ils ne comprenaient pas que la « Grande Croisade » n'ait pas eu pour but de créer un peu plus d'égalité entre les races. En juillet 1919, les blancs ravagèrent le quartier noir de Washington. A la suite d'une rixe sur une plage du lac Michigan, un véritable pogrom fut organisé. Il dura plus de treize jours. On incendia, on tua, on pilla. Ce sont là deux exemples parmi d'autres de la véritable folie raciale qui s'empara des Etats-Unis. Dans le Sud, le Ku Klux Klan brûlait vifs les anciens militaires noirs dans leur uniforme... Parallèlement, une véritable « terreur rouge » traumatisait les Américains. La réussite de la révolution bolchévique en Russie avait détruit les premiers espoirs de voir une démocratie s'installer dans cette partie du monde, les mouvements communistes allemands et hongrois étaient de plus en plus inquiétants; la III[e] Internationale prônait la révolution mondiale et terrorisait les libéraux. Il s'ensuivit une effroyable chasse aux sorcières qu'aggrava la création officielle du Communist Party of the United States. On soupçonnait tout le monde de traiter avec les Rouges, et les attentats contre tous les « suspects » devenaient de plus en plus nombreux. Une bombe explosa même en plein Wall Street, tuant trente-huit personnes. Des membres de l'American Legion envahirent les bureaux d'un journal socialiste et y mirent le feu... Pendant ce temps, un certain Marcus Gavey créa l'Association universelle pour le progrès des noirs. Fort de ses six millions d'adhérents, il se proclama président provisoire d'un empire africain en exil. Son but était de récolter assez d'argent pour racheter des bateaux afin d'emmener son peuple en Afrique. On découvrit à temps qu'il n'était qu'un escroc, et il termina ses années impériales en prison.



Ce qu'il y a de certain, c'est que Gershwin ne voulait en aucun cas profiter seulement de ses dons naturels, comme la plupart des compositeurs de Broadway. S'il composait des petites mélodies comme *I Won't Say I Will, But I Won't Say I Won't*, ou *Nashville Nightingale*, de belles inventions commençaient à naître, comme *Somebody Loves Me, Rhapsody In Blue* et *Lady Be Good* n'étaient pas loin...

Avant que ces deux créations lui assurent une réputation internationale, Gershwin avait fait un premier voyage à Londres, invité par un producteur qui lui avait offert de créer la musique de sa « Rainbow Revue ». Pas un seul des morceaux — une bonne douzaine de chansons — ne survécut à ce véritable fiasco. Le seul numéro dont on se souvienne encore aujourd'hui avait été parfaitement involontaire : au cours des répétitions, l'un des acteurs avait vu son texte et ses interventions réduites à la portion la plus congrue. Au moment de la finale, il perdit le contrôle de lui et se mit à haranguer le public sur un ton fort agressif :

— C'est un scandale! hurla-t-il. Il n'y en a que pour les Ricains! Quel besoin a-t-on d'importer de ce pays de Zoulous des cabotins de troisième zone alors que l'acteur britannique est spolié de ses droits, humilié sur son propre terrain, ignoré par ses pairs? Citoyens britanniques, mes frères, aux armes! Défendons sans faillir nos principes! Repoussons l'envahisseur impur, et...

... le régisseur avait eu toutes les peines du monde à l'entraîner vers les coulisses. Le lendemain, tous les journaux s'exprimèrent sur l'incident, ne consacrant pas plus de trois lignes à la « Rainbow Revue ».

Mais Gershwin allait bientôt prendre sa revanche...

De retour à New York avec, en poche, la somme très appréciable de mille cinq cents dollars, il participa à un concert qui lui procura l'une des plus



*Marcus Gavey, sorte de Bokassa Ier avant la lettre. Il paradait dans les rues de Harlem, s'étant proclamé empereur en exil, au tout début des années 20.*

profondes émotions de sa jeune carrière. La grande chanteuse canadienne Eva Gauthier, amie de Ravel et de Stravinsky, avait décidé de donner un concert à l'Aeolian Hall de New York, au programme duquel elle inscrivait aussi bien des œuvres anciennes que contemporaines, avec, en final, une série de chansons populaires américaines. Un public trié sur le volet put donc entendre, en une seule soirée, des compositions de Purcell, Byrd, Bela Bartók, Arnold Schönberg, Darius Milhaud, Paul Hindemith, Irving Berlin, Jerome Kern, et... George Gershwin. Le pianiste Max Jaffe accompagna la cantatrice dans les morceaux classiques, et Gershwin dans les morceaux populaires.

Ce fut un triomphe personnel pour George. Les critiques constatèrent avec étonnement que des chansons comme *I'll Build A Stairway To Paradise*, et *Do It Again* étaient « non seulement un excellent divertissement, mais de l'excellente musique ». Ils allèrent même jusqu'à pronostiquer qu'avec lui « commençait l'âge d'un jazz sophistiqué ».

Paul Whiteman avait assisté au récital Eva Gauthier. Excellent businessman, il se proposa immédiatement de créer un autre événement tout en s'appropriant ce « jazz sophistiqué » qui sentait le dollar à plein nez. Ce jeune Gershwin lui paraissait être l'homme de la situation. Bien sûr, son « Blue Monday Blues » n'avait pas été un triomphe, mais il y avait, dans les créations de ce petit bonhomme, le je-ne-sais-quoi qui fait souvent la différence au « cash-box ».

— Seriez-vous prêt à composer une œuvre concertante pour piano et orchestre ? lui demanda-t-il.

— Pourquoi pas ? répondit George, qui travaillait alors avec Buddy De Sylva à une comédie musicale, « Sweet Little Devil ».

— Savez-vous orchestrer ?



*George sous le regard enchanté du « roi du jazz », Paul Whiteman (en chemise blanche). A côté de lui, en gilet et cravate, l'arrangeur orchestral de la « Rhapsody » : Ferde Grofé.*

— Très vaguement... mais j'apprendrai !

— Si vous voulez, je peux vous adjoindre mon meilleur arrangeur, Ferde Grofé.

— Je le connais ; il a été premier violon du Los Angeles Symphony. C'est un musicien très complet.

— Alors, on marche comme ça ?

— O.K. Marché conclu !

Gershwin ne savait pas très bien pourquoi il avait accepté. En fait, ce n'était pas dans son tempérament de dire « non », surtout lorsqu'il s'agissait de musique. Il avait vingt-cinq ans, il était déjà riche, déjà célèbre ; tout lui réussissait, mais il sentait confusément que ce n'était qu'un début. Il était l'un de ceux qui « *annonçaient l'aube triomphale. Le jazz — le jazz sophistiqué et fondamentalement musical — commençait à grimper par-dessus les toits. Il symbolisait tant de choses ! Ruptures sociales, profonds bouleversements créés par la guerre mondiale, défoulement des mœurs et hystérie collective, révolution sexuelle, bouillonnement du renouveau... Son esprit agité se trouvait au centre de cette ère nouvelle. Il incarnait et symbolisait les problèmes et les visées des jours à venir.* » (Isaac Goldberg. Op. cité).

## 2. Rhapsody In Blue

Dans la nuit du 3 au 4 janvier 1924 — un peu plus de deux mois après le récital Eva Gauthier —, Ira Gershwin cherchait son frère dans tous les coins de Broadway. Au Gallagher's Steak House, l'un des restaurants favoris de George *(1)*, un ami le renseigna :

— Il a dîné ici avec Buddy DeSylva. Je crois bien qu'ils sont allés faire une partie de billard...

C'est en effet dans un « billiard parlor » près de Times Square qu'Ira put lui montrer un article qui venait de paraître dans le *New York Tribune (2)* : « *C'est dans le plus grand secret que notre jeune et talentueux compositeur George Gershwin travaille nuit et jour à un Concerto pour piano et orchestre de jazz. L'œuvre sera interprétée par l'auteur à l'Aeolian Hall le 12 février prochain, au cours d'une soirée consacrée à la musique contemporaine des U.S.A. Un groupe de musiciens exceptionnels travaille sur le thème « ce qu'est la musique américaine », sous la direction de Paul Whiteman. On parle de Serge Rachmaninov, de Jasha Heifetz, d'Efrem Zimbalist et d'Alma Gluck. Il paraîtrait même que notre sympathique Irving Berlin, qui pourtant ne possède, de son propre aveu, que le strict minimum de formation musicale, aurait promis un Poème Syncopé, basé sur quelques-uns de ses thèmes les plus connus (3).*

— Très fort, ce sacré Paul ! dit Gershwin en souriant. Comme il sait que je travaille avec Bud sur « Sweet Little Devil » qui démarre le 21 janvier, il essaye de me stimuler avec cet article !

*(1)*. Depuis le « bide » de « Blue Monday Blues », il était persuadé qu'il avait une maladie originale qu'il avait surnommée l'« estomac du compositeur ». Sauf exception, il ne s'alimentait plus qu'avec des yaourts et des céréales, et ne buvait que du jus de citron tiède

*(2)* Qui allait, l'année suivante, s'unir au *New York Herald* pour devenir le *New York Herald Tribune*, installé aujourd'hui à Neuilly-sur-Seine.

(3). En fait de nouveautés, comme on le verra plus loin, il n'y eut que la *Rhapsody In Blue*. Ferde Grofé fit un arrangement de *Alexander's Ragtime Band*, *A Pretty Girl Is Like A Melody* et *Orange Blossoms In California*, quelques grands succès d'Irving Berlin, qui était en effet incapable d'inventer autre chose qu'une ligne mélodique

— Tu as commencé quelque chose ?

— Moi ? Pas du tout. Mais ne t'inquiète pas. *I'll think of something !* Je trouverai bien quelque chose !

Et en effet, le 7 janvier 1924, George Gershwin trouva une idée qui devait faire le tour du monde. Il l'a racontée lui-même de nombreuses fois : « Ça m'est venu tout d'un coup. On disait beaucoup que le jazz était une forme d'expression musicale limitée, accessible de surcroît à peu de gens. J'entendais souvent des phrases du genre : « le jazz doit être strictement délimité dans le temps » ; ou bien : « le jazz est au service essentiel de la danse. » Je décidai de tuer ces ragots absurdes d'un seul coup. C'est avec cette ambition en tête que je me mis au travail, à toute vitesse. Je n'avais pas la moindre idée préconçue ni le moindre plan à part cela, pas de structure pré-déterminée à laquelle soumettre ma musique. Il faut comprendre que la rhapsodie, au départ, avait un but à atteindre, mais aucun chemin tracé. »

« Je me rendis à Boston en plein milieu de ces réflexions, pour assister à la première de « Sweet Little Devil ». J'avais juste griffonné quelques sketchs. C'est donc dans le train, avec ses rythmes métalliques, ses cliquetis caractéristiques qui ont si souvent stimulé les compositeurs, que l'inspiration m'est venue : c'est au cœur même du bruit qu'il m'arrive le plus souvent d'entendre de la musique (c'est l'auteur qui souligne). Alors soudain j'ai entendu — et j'ai même vu sur le papier — toute la construction de la Rhapsody, du début jusqu'à la fin. Aucun nouveau thème ne me vint, et je travaillai sur le matériel thématique que j'avais déjà plus ou moins envisagé, en essayant de concevoir l'œuvre comme un tout. Je l'entendais comme une sorte de kaléidoscope musical des États-Unis, de notre immense creuset national, de notre « pep » inégalé, de nos blues, de notre folie métropolitaine. Lorsque j'arrivai à Boston, je tenais l'essence de la Rhapsody, avec une précision quasi-matérielle. »

« Quant au thème du milieu, il m'est venu tout à coup, comme cela m'arrive si souvent. C'était chez un ami, tout de suite après mon retour à New York. En fait, je dois faire ce qu'on appelle aujourd'hui de la « création subjective » *(1)*, et ceci en est un excellent exemple.

Jouer du piano dans les soirées est la plus obligatoire de mes faiblesses. Alors que j'esquissais, sans trop y penser, des sortes de « rhapsody-blues », je m'entendis jouer un thème qui devait m'obséder depuis pas mal de temps. Dès qu'il s'échappa de mes doigts, je le reconnus. Une semaine après mon retour de Boston, la Rhapsody était achevée... ou presque. Il manquait un bon nombre de précisions sur la partition pianistique, mais comme j'avais peu de temps et beaucoup de travail, je décidai de me laisser une part d'improvisation lors du concert. »

« Il me fallut donc à peine trois semaines pour composer la Rhapsody, tout en faisant d'autres choses. Mon plus grand plaisir fut de constater que mon point de vue apparaissait clairement : l'organisation de la Rhapsody ne répond ni à un tempo précis, ni à une structure rigide, bien qu'on y trouve parfois des rythmes de danse. »

Paul Whiteman sut tout de suite qu'il tenait un chef-d'œuvre. Excellent relations-publiques, il convoqua la presse au cours de déjeuners-débats. « Permettez-moi de vous présenter George Gershwin, disait-il. Nous allons proposer un concert de jazz à l'Aeolian Hall, le temple de la musique classique. Vous allez peut-être me dire que je suis fou ; peut-être allez-vous trouver le propos excellent et m'encourager... C'est en tous cas avec cette idée en tête que je vous ai invités ici. A mon sens, le jazz est en train de devenir quelque chose de bien plus important qu'une simple musique de danse : un art, un art musical spécifiquement américain, qui caractérise notre pays et s'exprime en un langage que notre peuple comprend parfaitement.

*(1)*. Les théories de Sigmund Freud étaient très à la mode en 1924.

L'une des œuvres qui seront proposées le 12 février prochain s'intitule Rhapsody In Blue et — à moins que je n'y connaisse rien — ça va faire un « tabac » sans précédent. C'est ce jeune homme — George Gershwin — qui l'a composée. Vous allez être les premiers à l'entendre...

La plupart des journalistes savaient qui était George : un bon compositeur de chansons de Broadway. Mais une fois qu'ils eurent entendu la Rhapsody, quelques-uns d'entre eux furent convaincus qu'il était porteur d'extraordinaires promesses. Ce ne fut pas l'avis, comme on le verra, des plus « distingués » d'entre eux.

Il avait fallu une dizaine de jours pour mettre au point la partie orchestrale. Gershwin l'avait esquissée pour un second piano et, chaque jour, Ferde Grofé sonnait à la porte de l'appartement de la famille Gershwin, au coin d'Amsterdam Avenue et de la 110e Rue. Mrs. Rose préparait une tasse d'un excellent thé russe, et les deux hommes se mettaient au travail. Grofé comprenait très bien la volonté du jeune compositeur, qui tira beaucoup d'avantages de cette expérience. On se demande encore aujourd'hui qui, de Gershwin ou de Grofé, est l'auteur de l'orchestration de la Rhapsody. Il s'agit en fait d'une collaboration honnête et fructueuse entre un arrangeur de grand talent et un créateur de génie.

Gershwin ne cessait jamais de progresser en étudiant la musique. Il était parfaitement conscient de son manque de formation. Il est sans doute vrai qu'à l'époque de la Rhapsody, il n'avait ni la technique, ni le temps pour l'acquérir. Mais il est également vrai que Grofé n'a jamais composé ni « arrangé » quelque chose qui ressemble de près ou de loin à la Rhapsody, avant ou après sa collaboration avec Gershwin.

En revanche, le « glissando » de clarinette qui ouvre la partition est le résultat d'une histoire assez amusante et parfaitement vraie. Le clarinettiste virtuose de l'ensemble Paul Whiteman — Ross Gorman — était un jazzman de premier ordre. Jouer les dix-sept notes de l'ouverture une à une ne lui posait pas de problème particulier ; après tout, c'est comme cela que c'était écrit. Mais il aurait préféré passer de la première à la dix-septième sans interrompre la ligne mélodique, bref, « glisser » du début jusqu'à la fin. Au cours d'une répétition, il le fit sans demander l'avis de personne, exagérant même l'effet pour donner à sa suggestion une nuance tout à fait comique. Gershwin fut emballé. Il lui demanda même d'accentuer le « cri » le plus possible, et de « jouer avec » dans les notes les plus hautes.

Whiteman, de son côté, dépensait sans compter. Au diable les heures supplémentaires !

Il a raconté lui-même le soir de la première dans son livre *Jazz*, écrit en collaboration avec Mary Margaret McBride : « Un quart d'heure avant le début, je cédai au désir de jeter un coup d'œil sur le parterre et l'entrée de l'Aeolian Hall pour voir à quoi ressemblait notre public. J'assistai alors à un spectacle qui aurait dû me redonner le courage qui commençait à me manquer. Il neigeait abondamment, mais les gens se battaient pour entrer. Ils se bousculaient et se tiraillaient comme s'il s'était agi d'un vulgaire match de base-ball ou de boxe. On se serait cru dans le métro ! Je fus tellement surpris que je me demandai si j'étais bien à l'entrée qu'il fallait. Et puis, je vis arriver le compositeur Victor Herbert... et m'en retournai en coulisses, plus nerveux que jamais. J'étais mort de trac. Je faisais les cent pas, et aurais volontiers donné cinq mille dollars pour pouvoir tout annuler. Maintenant que « ce » public était là, j'avais soudain l'impression que je n'avais rien de particulier à lui offrir. Je cherchai des excuses pour retarder le lever de rideau, sans en trouver. J'entrai sur scène. »

« Quelle salle bizarre j'avais devant moi ! Des acteurs de vaudeville, des managers de concerts populaires, des gens de Tin Pan Alley, des compositeurs, des vedettes du monde symphonique et lyrique, des snobinards, des milliardaires, tous mélangés les uns aux autres... »

*L'orchestre de Paul Whiteman pose au grand complet pour une affiche d'un concert consacré à Gershwin. Soliste : Oscar Levant, pianiste, acteur, auteur-compositeur et grand ami de George.*

Le programme promettait plus qu'il ne tenait. Une introduction assez pompeuse affirmait : « L'expérience de ce concert est purement éducative. L'intention de M. Whiteman est de démontrer, avec la collaboration de son orchestre et de ses associés, les prodigieux progrès réalisés dans le domaine de la musique populaire, depuis qu'il y a environ une dizaine d'années, une forme discordante de musique surnommée « jazz » a fait son apparition en venant de nulle part, jusqu'au jour d'aujourd'hui qui permet d'entendre une musique mélodieuse qui, sans aucune raison logique, continue de porter le même nom. »

« L'expérience » de Whiteman n'était qu'une magnifique opération publicitaire destinée à montrer les possibilités de son orchestre et de son arrangeur à des musiciens tels que Fritz Kreisler, Serge Rachmaninov, Leopold Stokowski, Jasha Heifetz, Mary Garden, Walter Damrosch ou John-Philip Sousa qui ne s'intéressaient que de très loin au jazz, fut-il symphonique. Les « compositeurs modernes » proposés, à part Gershwin, étaient Jerome Kern, Irving Berlin, le pianiste Zez Confrey et Rudolf Friml, un Tchèque, élève de Dvorák, qui s'était lancé dans la musique légère. Seul Gershwin répondait à la promesse. Sa composition ne venait qu'après une vingtaine d'autres, d'inégales longueurs, mais toutes plus ou moins soporifiques et destinées à montrer la virtuosité de cet ensemble de pseudo-jazz. Au bout d'une heure, la déception se lisait sur tous les visages, et bien des yeux cherchaient les issues avec envie...

C'est alors que Gershwin apparut sur la scène. Comme dans un film hollywoodien des années 50, il s'installa sans hâte devant son piano, fit un signe entendu à Whiteman... et Ross Gorman lança le cri de sa clarinette. Aussitôt, l'assemblée fut électrisée. Comme par enchantement, la sensation de vide et d'ennui disparut : le public réagissait comme une seule personne aux mouvements du corps du jeune compositeur, à cette musique aussi nouvelle que fascinante. Gershwin avait voulu que son œuvre « dise » quelque chose : elle le disait fort, elle le disait bien.

Au dernier accord, il y eut comme une sorte de silence respectueux, avant que la salle ne croule sous les acclamations...

Le lendemain, la presse s'enthousiasma à un point tel qu'un journaliste alla jusqu'à affirmer que la Rhapsody In Blue était une composition infiniment plus originale et créative que le Sacre du Printemps d'Igor Stravinsky !



Dans les dix années qui suivirent, Gershwin gagna, avec la seule Rhapsody, près d'un quart de million de dollars de l'époque. Il demandait mille dollars pour la jouer en public, et cela ne découragea jamais les organisateurs. Aujourd'hui, il est devenu habituel, dans certains milieux sophistiqués, de critiquer l'œuvre , voire de la dénigrer. Ainsi dans son livre, *Gershwin, His Life and Music,* Charles Schwartz cite une opinion de Leonard Bernstein qui est bien surprenante :

« La Rhapsody n'est pas du tout une œuvre composée. C'est une suite de paragraphes collés les uns aux autres avec une colle bien mince. La composition est un art très différent de celui d'écrire des chansons, après tout. Je trouve que les thèmes — ou chansons — comme vous voudrez, contenues dans la Rhapsody sont prodigieuses, inspirées par le Très-Haut. Elles sont parfaitement harmonisées, idéalement proportionnées, chantantes, claires, riches, fluctuantes. Les rythmes sont toujours parfaits. La « qualité » est toujours là, comme elle l'est dans ses meilleures chansons de Broadway... Je ne crois pas qu'il y ait eu sur cette terre un mélodiste plus inspiré depuis Tchaïkovsky... Mais si vous voulez parler du compositeur... là, c'est une autre paire de manches. La Rhapsody In Blue n'est pas une vraie composition dans la mesure où tout ce qui arrive dans une vraie composition doit paraître inévitable, ou en tous cas, presque inévitable. Or, on peut enlever des parties de la Rhapsody sans en faire autre chose qu'une pièce plus courte. Enlevez n'importe laquelle de ces pièces collées les unes aux autres, et le morceau continue aussi agréablement qu'avant. Vous pouvez même les changer de place, et ça marche aussi bien. Vous pouvez pratiquer des coupes dans une section, ou ajouter des cadences, la jouer avec un ensemble varié d'instruments ou au piano seul : on peut en faire un morceau de cinq minutes, de six minutes ou de douze minutes. Et c'est ce qu'on lui fait tous les jours. Mais cela reste la Rhapsody In Blue. *(1)*.

En réalité, dans cette « louange » douce-amère, M. Bernstein ne fait que développer ce que Gershwin avait voulu prouver : la Rhapsody est un hymne à la musique de jazz, expression par excellence de liberté et d'inventions improvisées.

Gershwin lui-même connaissait parfaitement les lacunes de son œuvre : structure déficiente, absence de logique et de délicatesse dans les transitions, ensemble mal « ficelé ». Mais il pensait que cela valait mieux que de lui enlever sa force créative, basée sur l'intuition du premier jet.

Le succès de la Rhapsody fit réfléchir les Anglais ; ils invitèrent aussitôt Gershwin à tenter de nouveau sa chance à Londres. En collaboration avec son frère Ira et Desmond Carter, il créa une revue, « Primrose ». Ce fut un triomphe, mais aucune des dix-huit chansons ne survécut véritablement à cet automne de 1914, bien que l'une d'entre elles fut un petit chef-d'œuvre d'humour : *Isn't It Terrible What They Did To Mary Queen Of Scots ?* (N'est-ce pas épouvantable, ce qu'ils ont fait à Marie, reine des Écossais ?). On peut également noter que pour la première fois, une revue signée Gershwin sera imprimée intégralement et qu'il collabora à l'orchestration. L'expérience avec Ferde Grofé lui avait ouvert de nouvelles perspectives. C'était également la première fois que les deux frères, Ira et George, travaillaient ensemble dans une grande production. Jusqu'à cette date, ils s'étaient contentés de faire : *The Real American Folk Song* (1918), *There's Magic In The Air* (1918), *Waiting For The Sun To Come Out* (1920) *Someone* et *Tra La La* (1922), *I'll Build A Stairway To Paradise* (en collaboration avec Buddy DeSylva, 1922), *The Sunshine Trail* (1923), *I Won't Say I Will, But I Won't Say I Won't* (1923, en collaboration avec Buddy DeSylva). Sur les quelques cent cinquante chansons que George avait déjà composées, seules quelques-unes avaient été écrites avec son frère.

---

*(1)*. Extrait du livre de Leonard Bernstein, *The Joy Of Music*

De deux ans l'aîné de George, Israël « Ira » Gershwin était le seul des quatre enfants de la famille à porter des lunettes. C'était également le seul à s'intéresser à la lecture. On l'a vu, c'est pour lui, puisqu'il semblait montrer des dispositions pour les travaux intellectuels, que « Papa » Gershowitz avait acheté un piano. Mais il préférait de loin les romans à dix *cents* aux livres de solfège.

Sa mère lui avait enseigné très tôt les bases élémentaires du poker, et chaque samedi soir, il prenait quelques dollars aux amies de Mrs Rose. Elles le trouvaient charmant et se laissaient volontiers « plumer » par l'adolescent qui, en contrepartie, veillait à ce que la partie sérieuse, qui se jouait entre adultes et un peu plus tard, fût toujours alimentée en boissons fraîches, en cartes neuves, et en jetons de qualité.

Le lendemain et les jours suivants, Israël dépensait sa petite fortune en livres et en billets d'entrée au Unique Theatre de Grand Street où il regardait, fasciné, les premiers films tels que Le joueur de l'Ouest, Prisonnier n° 999 et Le chemin de la désobéissance.

Il avait une passion pour le journalisme et les dessins humoristiques et, à quatorze ans, fut pendant vingt-six semaines rédacteur en chef et unique employé d'un hebdomadaire nommé *La Feuille*, qui avait le tirage le plus faible de tous les périodiques américains : un exemplaire par semaine ! Il l'imprimait lui-même sur le morceau de carton dont se servent les blanchisseurs pour emballer les chemises repassées. Plus tard, il abandonna ses études supérieures au collège municipal, car il était absolument brouillé avec les mathématiques, obligatoires même pour ceux qui souhaitaient embrasser une carrière littéraire.

Son père, à cette époque, dirigeait un hôtel « avec bain turc » du côté de Lafayette Street. Ira en devint le caissier, avant de s'essayer, pendant six mois, aux études de médecine.

« Ce que j'aurais aimé, disait Mrs Rose, c'est qu'il soit professeur. Quand un garçon ne sait rien faire, c'est qu'il est fait pour enseigner. C'est une profession sans risques, pas trop mal payée, et qui vous fait respecter dans le monde... »

Mais Ira en décida autrement. Il accepta peu après une autre position de caissier dans un carnaval itinérant, puis passa d'un job à l'autre comme son père : « J'ai travaillé chez un photographe, à la réception d'un grand magasin, comme critique de revues de vaudeville pour un journal minable, *The Clipper*... sans être payé. Au début, George ne m'a pas beaucoup encouragé à écrire des paroles de chansons. Et je ne me suis pas servi de mon vrai nom. J'ai d'abord pris le pseudonyme de Bruskin, puis celui d'Arthur Francis — mon plus jeune frère se nomme Arthur et ma sœur Frances — pour qu'on ne me soupçonne pas d'entrer dans la carrière en m'attelant aux premiers succès de George... »

En 1924, les producteurs ne virent aucun inconvénient à ce qu'une nouvelle équipe se mette au travail pour créer une comédie musicale intitulée « Lady Be Good ». Le tandem George et Ira Gershwin etait né, ainsi qu'une confusion : peu de gens savaient qu'Ira était le frère de George, et beaucoup pensaient que c'était le nom de sa femme !

« Lady Be Good » marcha fort bien mais ne fut pas le plus grand triomphe de l'année, avec ses trois cent trente représentations qui commencèrent le 1er décembre 1924.

*Otto H. Kahn, milliardaire et mécène, membre du conseil d'administration du Metropolitan Opera de New York, vice-président de la Philharmonic Society et secrétaire général de l'Association franco-américaine d'art musical. Grand ami de Gershwin, il finança, entre autres, les tournées de Serge Diaghilev, de l'orchestre du Conservatoire de Paris, du Théâtre de Moscou. Photo prise en 1927 à Long Island.*



Certains critiques ne s'y trompèrent pas : « C'est ce qu'il y a de mieux à New York » *(The World)*. « Un ton nouveau, un contraste total avec ce qui existait avant. Les mélodies sont simples, n'importe qui peut les chanter ; les paroles sont drôles, bien plus drôles que l'histoire… » *(The Times)*.
Le livret de « Lady Be Good » est signé par deux routiers de Broadway : Guy Bolton et Fred Thompson. C'est le type même de l'opérette bien gentille, mais les chansons sont merveilleuses, et certaines sont de petits chefs-d'œuvre : *Fascinatin' Rhythm, Oh, Lady Be Good, The Half Of It, Dearie Blues*. Comme on le verra plus loin, l'un des plus grands succès de Gershwin, *The Man I Love*, était inclus dans la première version, mais fut abandonné après une période de rôdage à Philadelphie. Le succès, pour une très large part, était dû à un jeune couple de danseurs qui commençait à triompher partout : Fred et Adèle Astaire…
« Lady Be Good » est en effet la première des deux comédies musicales que les frères Gershwin ont écrites pour les Astaire, avant de travailler pour Fred à Hollywood. On se prend à rêver à l'extraordinaire dialogue qu'on aurait pu entendre dans un des restaurants près du Liberty Theater, à l'époque des répétitions :

*Gershwin*

Dans le fond, tu t'appelles Astaire comme moi je m'appelle Gershwin…

*Astaire*

Tu imagines l'affiche avec nos vrais noms : « Lady Be Good », musique de Jacob Gershowitz, paroles d'Israel Gershowitz, avec Frederick et Adelaide Austerlitz !

*Timide, toujours en retrait par rapport à son frère, Ira Gershwin, qui vit encore à Beverly Hills, est sans doute le plus génial parolier de son époque. « Sans lui, mes chansons ne seraient que des mélodies », disait George.*



*Gershwin*

Mes parents ont quitté la Russie à cause des pogroms...

*Astaire*

Mon père est parti d'Autriche pour une histoire plutôt drôle. Enrôlé contre son gré dans l'armée impériale, il fut mis en prison pour avoir oublié de saluer un officier qui n'était autre que... son propre frère ! Alors, il s'est dit : puisque ce pays n'est capable de produire que des abrutis ou des musiciens, allons vers le Nouveau Monde... ! *(1)*.

Dans une interview accordée plus de cinquante années après, Fred Astaire a raconté comment il avait rencontré Gershwin la première fois : « C'était chez Remick's. On y allait avec ma sœur pour tâcher de trouver de nouvelles musiques pour nos numéros. On me donnait un pianiste qui me jouait les thèmes et me faisait un peu de baratin. Gershwin était l'un d'entre eux. C'était très amusant de travailler avec lui, car c'était un gosse charmant. Après quelques entretiens, il me dit : « Ce qui serait formidable, c'est qu'un jour, j'écrive toute une comédie musicale pour toi et ta sœur. » Et je lui répondis que ce serait avec plaisir, parce qu'il jouait vraiment très bien. En fait à cette époque-là, ses qualités de pianiste me semblaient plus évidentes que ses dons de compositeur... »

Depuis, la chanson *Oh, Lady Be Good* est devenue l'un des symboles du répertoire d'Astaire. Il suffit qu'on entende les deux premières mesures pour l'associer aussitôt à son image...

Sur le bateau qui le ramenait d'Angleterre aux U.S.A., Gershwin avait rencontré le célèbre milliardaire Otto Kahn qui, parfois, s'amusait à investir « quelques dollars » dans des comédies musicales. George lui joua bien volontiers les mélodies qu'il travaillait pour « Lady Be Good » et Kahn fut enthousiasmé :

— C'est sensationnel. Tellement sensationnel, d'ailleurs, que vous n'avez pas besoin de moi : je ne mets de l'argent que dans les revues qui sont sûres de faire un fiasco !

Gershwin lui interprèta *The Man I Love.*

— Alors, là, c'est différent, dit le milliardaire. Une chanson comme celle-là, tout à fait superbe, n'a aucune chance de marcher. Si vous la gardez dans le spectacle, j'investis dix mille dollars.

En fait, on ne la garda pas. Adèle Astaire, qui la chantait, expliqua cet abandon à sa manière : « J'étais sans doute trop jeune pour chanter *The Man I Love.* On avait l'air tellement gamins, Fred et moi ; elle paraissait sans doute peu crédible dans ma bouche... »

L'explication qu'en donne Ira est cependant plus vraisemblable : « ... Les producteurs ont tout simplement pensé que son rythme ralentissait l'action de la revue, qui était entièrement basée sur la danse. En fait, Adèle la chantait très bien. C'est la direction qui a pris cette initiative, craignant que la chanson soit ennuyeuse. »

Les frères Gershwin tentèrent à nouveau d'imposer *The Man I Love* dans une autre revue, « Strike Up The Band »... avec autant de succès. Otto Kahn avait-il jeté un sort à ce petit chef-d'œuvre ? On verra plus loin qu'il fallut l'intervention d'une des plus grandes « Ladies » de l'aristocratie britannique pour renverser le destin...

*Frederick Austerlitz (qui rendra célèbre le nom de Fred Astaire), à l'époque où il hésitait encore entre le canotier et le chapeau-haut-de-forme.*



---

*(1)*. Fréderick Austerlitz père s'était installé à Omaha (Nébraska) en 1895 et y avait épousé une charmante institutrice, après avoir ouvert une brasserie. Adèle naquit en 1897 et Fred le 18 mai 1899. Dès 1904, leurs parents décidèrent que leurs dons innés pour la danse pouvaient être plus lucratifs que la bière. Depuis Leopold Mozart, les Autrichiens ont toujours bien aimé exploiter leurs enfants prodiges. Après des aventures plutôt miteuses dans des villes de second ordre, ils commencèrent vraiment à faire parler d'eux en 1914 on les applaudit à Washington, à Boston, à Detroit, à Chicago En 1917, ils s'installèrent à New York, après avoir créé une véritable sensation à Broadway dans une revue intitulée « Over The Top ». Ensuite vint un triomphe à Londres . « Stop Flirting »



# 'S
# Wonderful !

*« La sagesse suprême était d'avoir des rêves assez grands pour ne pas les perdre de vue tandis qu'on les poursuivait. »*

*William Faulkner (1897-1962)*

*Dans sa chambre mansardée de l'hôtel Whitehall (dans l'armoire de laquelle il n'a rangé que des chapeaux), à deux pas de son hôtel particulier à l'ambiance trop particulière, Gershwin compose son Concerto en Fa...*

# 1. Concerto de New-York

Le 2 novembre 1920, la station K.D.K.A. de East Pittsburgh annonça les résultats des élections présidentielles américaines : le républicain Harding était élu, pour le meilleur et pour le pire. Puis, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, un flot de musique envahit les ondes : la T.S.F. était née ! Il y eut peu d'auditeurs, mais on ne perdait rien pour attendre ! K.D.K.A. eut bientôt des imitateurs. On put entendre le match Dempsey-Carpentier en direct sur une grande partie du territoire l'année suivante. En 1922, la quasi-totalité des Américains était atteinte de « radiophonite ». David Sarnoff, président de la toute jeune Radio Corporation of America, (RCA) déclara : « Bientôt, les plus vieilles et les plus jeunes civilisations vibreront ensemble dans une même émotion artistique et intellectuelle. » En fait, ce fut l'anarchie totale. Chacun voulait son poste émetteur, et chacun y avait droit. Il fallut attendre qu'une commission fédérative fut nommée pour l'attribution des longueurs d'onde pour qu'un début d'organisation s'installe, en 1926. Bientôt, les géants C.B.S. et N.B.C. furent en possession d'environ cent cinquante stations émettrices qui couvraient largement l'ensemble du territoire. « Plaire, distraire, informer », furent les trois mots d'ordre. Puis vinrent les études de marchés, pour justifier les tarifs de la publicité...

Cet essor prodigieux profita largement à George Gershwin. En 1919, il s'était déjà vendu cent millions de disques aux U.S.A. Après, ce fut le délire... La musique devenait du *big business*. Compositeurs et paroliers se groupèrent pour défendre leurs intérêts. Gershwin, Irving Berlin, Jerome Kern, participèrent à la création de l'A.S.C.A.P. qui organisa et règlementa le contrôle et la perception des droits d'auteur. La récompense matérielle est un excellent stimulant pour le créateur, et rien n'est plus absurde que de croire que c'est la pauvreté qui nourrit l'imagination des artistes de la vieille Europe !

N'ayant plus qu'à composer pour être heureux, Gershwin fit l'acquisition d'un splendide hôtel particulier au 316 Ouest 103e Rue, entre la West End Avenue et Riverside Drive, et y installa somptueusement toute sa famille. Une maison élégante, racée... avec un ascenseur pour relier les cinq étages spacieux. Le père de George n'en revenait pas. Les premiers temps, il passa des heures entières dedans, à pousser les boutons nacrés.

*Dans l'appartement en duplex qu'il occupera au 33 Riverside Drive, Gershwin s'est fait installer un coin d'entraînement sportif. Le « punching-ball » est un cadeau de son ami Jack Dempsey, dont la photo dédicacée occupe la place d'honneur, sur la table de chevet.*

La famille Gershowitz avait toujours été unie. Elle l'était plus que jamais à l'heure de la gloire et de la fortune. George se réserva le quatrième étage. Il y fit monter son Steinway, ses meubles, les photos dédicacées de tous ses amis, ses partitions... et se mit aussitôt au travail.

Aux deuxième et troisième étages, Rose, Moische, Ira, Arthur et Frances se partagèrent quelques pièces confortables. Au premier, on installa salons et salle à manger, le rez-de-chaussée étant occupé par une grande salle de billard et une salle de jeux.

Les différents domiciles des Gershwin avaient toujours été des auberges espagnoles. Les amis, les relations, parfois même des inconnus, venaient à n'importe quelle heure : ils étaient toujours accueillis avec cordialité, et la glacière était à la disposition de leur soif et de leur faim. Dans un livre intitulé *George Gershwin*, qui est une collection d'articles écrits par des amis du compositeur et réunis par l'éditeur Merle Armitage, on peut lire sous la plume de S.-S. Behrman :

« Je n'avais pas vu les Gershwin depuis longtemps, et j'ai téléphoné pour


OUT
3
STRIKE
2
OUT
STRIKE
BALL
STRIKE
1
BALL

savoir si ça ne les dérangeait pas que je vienne. C'était une soirée très chaude de septembre, et je suis arrivé vers neuf heures. J'ai sonné pendant un bon bout de temps. Pas de réponse. A travers la fenêtre et l'écran du rideau, je pouvais distinguer quelques formes qui bougeaient, tandis que je continuais de sonner avec impatience. Finalement, j'ai ouvert la porte et suis entré. Dans le vestibule, trois ou quatre jeunes gens que je n'avais encore jamais vus fumaient en bavardant. Dans un petit salon adjacent, il y avait une table de billard. Je jetai un coup d'œil : une partie était en progression, mais je ne reconnus aucun des joueurs. Je demandai si George ou Ira étaient dans le coin. Personne ne me répondit, sinon un jeune homme qui fit un geste vague en direction des étages supérieurs. Je montai pour découvrir, au premier, un autre groupe. Je reconnus vaguement l'un d'eux (de l'époque de la 110e Rue), et je le questionnai pour savoir où se trouvaient George et Ira. Il me dit qu'ils devaient être au-dessus. Au troisième, je tombai sur Arthur qui venait de rentrer et ne savait pas qui se trouvait dans la maison, mais au quatrième, j'obtins enfin une réponse à mes questions de plus en plus angoissées : c'était Ira qui m'invitait à le rejoindre au cinquième.

— Qui diable sont ces types qui jouent au billard au rez-de-chaussée ? lui demandai-je.

— Pour te dire la vérité, me répondit-il d'un air coupable, je n'en ai pas la moindre idée !

— Mais c'est impossible ! Ils ont l'air d'être chez eux !

— Je te garantis... c'est une équipe de gars du coin qui ont pris l'habitude de jouer ici chaque soir. Ce sont peut-être des amis d'Arthur. Mais je ne les connais pas personnellement.

— Et George ? demandai-je fermement. Où est George ?

— Il s'est loué quelques chambres dans un hôtel tout près d'ici. Il dit qu'il a besoin d'un peu de paix... »

C'est en effet dans cet hôtel, l'hôtel Whitehall, que Gershwin travaillait à deux revues : « Tip-Toes » et « Song Of The Flame », et à l'un de ses chef-d'œuvre : le Concerto en Fa.

*L'inévitable « cosy-corner » 1925. Le tableau, consacré à la boxe, est d'un réaliste américain, John Sloan, la gravure de George est signée Frank Capra. Tous ces objets se trouvent aujourd'hui chez Arthur Gershwin.*

Lors de la fameuse première de la Rhapsodie In Blue, un auditeur avait été particulièrement attentif et séduit : Walter Damrosch, chef de l'Orchestre philharmonique de New York. Il avait demandé à rencontrer le jeune compositeur pour lui passer commande d'un vrai concerto pour piano et orchestre, basé sur des éléments de jazz, qui serait joué à Carnegie Hall. Fidèle à sa philosophie — *apprendre en faisant* — Gershwin avait accepté, signant en même temps un contrat pour des représentations de son œuvre à New York, Washington, Philadelphie, Baltimore. Puis il s'était précipité chez Shirmer pour s'acheter un traité d'harmonie ainsi qu'un livre qui lui permettrait d'apprendre ce qu'était au juste un concerto...

« Plein de gens pensaient, expliqua-t-il à Isaac Goldberg, que la Rhapsody n'était qu'un coup de veine. Moi, je voulais démontrer que la source était abondante. L'idée d'écrire un morceau de musique absolue me séduisait beaucoup. La Rhapsody, comme le suggère son titre, est une impression de « blues ». Le Concerto n'aurait pas de visées aussi précises. C'est ainsi que je l'ai conçu et composé. C'est une expérience qui m'a apporté beaucoup de choses, en particulier au niveau du dosage harmonique et de l'instrumentation. »

Pragmatique avant toutes choses, et fortuné depuis peu, il s'offrit le luxe d'engager un orchestre de soixante musiciens pour faire une première lecture, lui-même étant au piano, avant de remettre le manuscrit à Walter Damrosch. Cela lui permit d'apporter un grand nombre de modifications. La réaction du chef d'orchestre fut d'un lyrisme discutable, mais d'un incontestable enthousiasme :

« Gershwin a accompli le miracle de faire de la forme « jazz » une lady du grand monde ! C'est une réussite courageuse que d'habiller cette jeune

femme indépendante et si contemporaine avec les vêtements peu décontractés d'un concerto classique. Et pourtant, il n'a pas alterné une seule facette de sa fascinante personnalité. Il est le prince qui a pris la main de Cendrillon pour en faire une princesse, à la face d'un monde sidéré, et provoquant sans aucun doute la colère de ses sœurs jalouses » !

La première eut lieu le 3 décembre 1925.

Le public dut supporter la 5e Symphonie de Glazounov et la Suite Anglaise d'Henri Rabaud avant que lui soit livrée la nouvelle création de ce petit génie de vingt-six ans, devenu la coqueluche de New York (il avait d'ailleurs songé un moment donner à son œuvre le titre de New York Concerto).

Pianiste éblouissant et sûr de lui, il « vampa » son auditoire à travers les trois mouvements : *1. Rythme. 2. Melodie (blues). 3. Du rythme encore.*

La salle croula sous les applaudissements, mais la plupart des critiques eurent du mal à apprécier l'inspiration du compositeur. On le trouva trivial, conventionnel, ennuyeux... Le divorce entre le public et ceux qui se croient détenteurs de la vérité culturelle était total. La phrase d'Erik Satie trouvait ici un excellent point d'application : « Plus un critique est bête, plus il est intelligent »...

Walter Damrosch — qui lui en ferait le reproche ? — n'était pas un publicitaire comme Paul Whiteman. La presse ne fit pas du Concerto en Fa un événement aussi sensationnel que la Rhapsody ; le succès populaire dut attendre.

La première parisienne eut lieu en présence du compositeur, le 29 mai 1928 *(cf. Un Américain à Paris)*. Dimitri Tiomkin — qui allait devenir le plus célèbre de tous les compositeurs hollywoodiens — était au piano et Vladimir Goldshann dirigeait l'orchestre de l'Opéra : c'est en effet au Palais Garnier que se joua ce concert au cours duquel le Tout-Paris ovationna George Gershwin. Les critiques, pour la plupart, furent élogieuses, comme celle-ci, signée Emile Vuillermoz :



« Le Concerto de Gershwin contribuera largement à dissiper les malentendus inhérents à la nouvelle technique, issue des nouveautés du jazz. Cette œuvre très caractéristique a souligné, même pour le musicien le plus réticent, que le jazz, après avoir renouvelé la technique de la danse, peut parfaitement exercer une influence profonde et bénéfique dans les sphères musicales les plus élevées. Il y a, dans ce mélange d'équilibre et de souplesse, une série d'indices dont la musique la plus sérieuse pourrait tirer avantage. »

Aujourd'hui, l'œuvre est une des plus jouées à travers le monde *(cf. Discographie)*. Bien des pianistes la trouvent facile, et peu savent vraiment l'interpréter. On ne fait pas du jazz en tapant sur son clavier à tue-tête. Stravinsky considérait que le piano n'est qu'un instrument à percussion. Ce n'était l'avis ni de Gershwin, ni de Tatum. Il faut avoir le sens du *melody-rhythm* et du *melody-blues* pour rendre justice à ce Concerto unique en son genre : c'est le cas de l'excellent André Prévin, autrefois pianiste de jazz et arrangeur hollywoodien, aujourd'hui directeur de l'Orchestre symphonique de Pittsburg et principal invité du Philharmonique de Vienne : « Je le joue pour me détendre, explique le chef d'orchestre, certainement pas pour me laisser aller. En octobre 1980, les Viennois m'ont dit : « Pourquoi tout le temps Beethoven, Brahms, Mahler et Richard Strauss ? Sortez-nous d'Autriche ! Donnez-nous un peu de votre pays ! Gershwin, par exemple... il paraît que c'est intéressant. J'ai donc joué le Concerto en Fa, et le public a été très enthousiaste. Curieusement, les critiques du lendemain ont parlé de l'œuvre comme s'il s'était agi d'une nouvelle création d'un Stockhausen ou d'un Luigi Nono. Après quelques recherches, je me suis rendu compte que c'était la première fois qu'on jouait le Concerto en Fa dans la ville de Schubert ! »

Gershwin a donné lui-même une petite description des trois mouvements : « Le premier mouvement utilise le rythme du charleston. Il est rapide, et sa pulsation exprime l'esprit jeune et enthousiaste de la vie américaine. Il commence par un motif rythmique donné par les timbales, soutenues par d'autres instruments à percussion, avec un motif de charleston introduit par les cors, les clarinettes, et les violes (avec les violoncelles et les trombones en renfort). C'est le basson qui annonce le thème principal. Plus loin, le piano propose un deuxième thème. Le deuxième mouvement est d'une ambiance poétique nocturne qui fait référence aux blues américains, mais dans une forme plus stylisée que d'habitude. Le dernier mouvement retourne à la forme du premier. C'est une orgie rythmique, qui commence avec force et qui doit conserver la même cadence jusqu'au bout. »




*Aeolian Hall, la principale salle symphonique de New York, en 1928, située 42ᵉ Rue entre les 5ᵉ et 6ᵉ Avenues, où eut lieu la première de « Rhapsody In Blue ».*

A l'époque du Concerto en Fa, Gershwin travaillait à deux revues : « Tip-Toes » et « Song Of The Flame ». Quelques jours avant la première de « Tip-Toes », il assista à la représentation d'une comédie musicale qui faisait hurler de rire le Tout-New York (« The Cocoanuts ») « Les noix de cocos », musique d'Irving Berlin sur un livret de Georges S. Kaufman. En vedette : les Marx Brothers. La soirée fut inoubliable. Groucho jouait le rôle d'un hôtelier rapace et sans scrupules de Miami, aidé dans ses entreprises louches par trois acolytes : Willie The Wop (Chico), Silent Sam (Harpo) et Jamison (Zeppo). Se servant de la trame de l'histoire pour inventer sans cesse de nouveaux gags, les frères Marx étaient en train de faire triompher à Broadway un genre d'humour typiquement juif new-yorkais, où l'absurde et la rapidité des réparties sont deux moteurs du rire. Gershwin apprécia tout particulièrement des répliques du style :
« Le prochain numéro inscrit au programme est un solo de piccolo. En conséquence, il a été supprimé. »
« Ses yeux bleus brillaient comme le pantalon d'un agent de police... ». George fut émerveillé par l'étonnante facilité d'improvisation de Groucho. Ce soir-là, Harpo avait décidé de le piéger au cours de son monologue. Sans prévenir, il se mit à pourchasser une jolie blonde à travers la scène tout en faisant hurler une sirène. Sans même se retourner, Groucho sortit sa montre et dit : « Le train de neuf heures vingt est parfaitement à l'heure... »
Il inscrivit Groucho sur la liste de ses idoles, et s'amusa souvent à se déguiser comme lui lors de bals costumés.
Quelques jours plus tard, le 28 décembre 1925, le public de Broadway applaudit à tout rompre « Tip-Toes » qui, au Liberty Theater, entama une très belle carrière. On entendit pour la première fois des chansons aussi belles que *Sweet And Low Down, That Certain Feeling*, et *These Charming People,* dont les paroles confirmèrent le talent exceptionnel d'Ira...
L'association des frères Gershwin reposait sur deux principes : laisser libre cours à l'imagination sans jamais s'encombrer d'idées préconçues et... ne pas se quitter d'une semelle! Ceci supposait une certaine abnégation de la part d'Ira qui devait se plier aux horaires souvent anarchiques de son frère. George sortait pratiquement toutes les nuits pour jouer du piano chez les uns ou les autres. L'inspiration pouvait lui venir aussi bien au cours d'une de ces soirées, qu'en rentrant tard dans la nuit, ou vers deux heures de l'après-midi, heure à laquelle il se réveillait en général. Il notait les thèmes qui lui paraissaient intéressants sur un carnet de croquis. Un jour, il composa quatre chansons à succès en quelques heures!
Il fallait qu'Ira soit là, car il était incapable de lire la moindre note de musique, et devait compter sur son excellente mémoire musicale pour se mettre au travail. Il chantait beaucoup, tout en faisant les cent pas dans son salon, s'arrêtant pour noter une idée et l'essayer aussitôt.
Une technique totalement incompréhensible pour sa femme de chambre qui, un jour, dit à Mrs Rose :
— Si je comprends bien, il est chômeur, votre grand fils?
Ira a donné une fort bonne explication de son magnifique métier :
« La chose la plus importante, c'est le titre et l'idée qu'il y a derrière. Il faut trouver une idée, la mettre en exergue dans le titre et la démontrer dans les paroles qui suivent. Les paroles d'aujourd'hui n'ont sans doute pas de valeur




*Affiche du film tiré de la célèbre revue « Cocoanut » qui permit à Gershwin de découvrir le génie comique des Frères Marx.*



littéraire. Avec le peu de vocabulaire que nous utilisons, nous sommes loin des riches paysages du poète. Si c'était le cas, le public n'y comprendrait rien. Quand on lit un poème, on peut voir la page imprimée, tandis que chaque strophe d'une chanson est chantée une seule fois pendant toute la soirée. Les paroles doivent donc être simples, expressives, contemporaines, rimées... un peu comme une conversation. C'est au parolier de se servir des quelques centaines de mots auxquels il a droit et de les tourner avec toute l'habileté dont il dispose, de tenter de trouver çà et là une phrase qui plaira aux « clients », qu'ils pourront répéter en dansant. Mais c'est la chanson qui compte, pas les paroles d'un côté et la musique de l'autre. Bien souvent, quand on cherche midi à quatorze heures, la chanson devient trop compliquée. La compréhension doit être facile et mélodieuse. Le parolier ne doit pas tout sacrifier à la rime. Peu de gens savent faire rimer trois lignes de suite sans tuer la valeur intrinsèque d'une chanson. Tout sacrifier pour faire rire, ça peut s'envisager. Mais mieux vaut faire rire par un jeu de mots, plutôt que de prévoir un gag et tenter de le construire laborieusement. Le gag peut marcher dans une chanson isolée, mais ce n'est pas recommandé dans une revue musicale.

« Quant aux titres, ils naissent littéralement avec l'air du temps. A l'encontre des enfants bien élevés, on doit les entendre plus qu'on ne les voit. Écouter les créations de l'argot quotidien est à la base du succès... Et puis, les acteurs sont des sources prodigieuses d'inspiration... C'est en écoutant Walter Catlett qui dit « pash » au lieu de « passion », « delish » au lieu de « delicious »... que me sont venus les éléments essentiels de la chanson *'S Wonderful.* »

Il est rare de voir un tandem fraternel fonctionner aussi bien que celui de George et Ira Gershwin. Le premier était un incurable optimiste, le second est, encore aujourd'hui, d'une méfiance atavique. George était un personnage d'un dynamisme foudroyant. Ira est, plus que jamais aujourd'hui, indolent. Mais comme tous les paresseux, il a été capable de fournir des efforts surhumains au moment où il le fallait. S'il n'était aujourd'hui entouré par les soins abusifs de son épouse Leonore, qui semble l'étouffer d'un amour maternel refoulé (ils n'ont pas eu d'enfants), le monde musical aurait eu la très grande joie de voir et d'entendre un homme pétri de talent et d'esprit raconter « son » siècle américain, sans doute le plus beau de l'histoire.

Ce qu'il y a certainement de plus réconfortant dans cette aventure, c'est l'amour profond qui a toujours uni les deux frères :

— Il est sensationnel, disait George d'Ira. Il ne s'inquiète jamais. Si un truc ne marche pas aujourd'hui, c'est que ça marchera demain. N'est-ce pas merveilleux un type comme ça ? *(1)*.

— Quel enthousiasme, quel pep, disait Ira de George. Je n'ai jamais rien vu de pareil : il n'est jamais découragé. Toujours prêt à prendre le joug, toujours prêt à attaquer quatre choses à la fois. Il est stimulant, et indispensable. N'est-ce pas merveilleux un type comme ça?

*George (c'est bien lui !) déguisé en Groucho, l'homme qui le fit rire aux larmes (ainsi qu'une bonne centaine de millions de personnes).*

Le 8 novembre 1926, les frères Gershwin connurent un nouveau succès avec « Oh, Kay! », livret de Guy Bolton et P.G. Wodehouse. Pendant qu'on écrivait la comédie, Ira tomba malade. George insista pour que ce soit Howard Dietz et non P.G. Wodehouse, qui se charge des dialogues à sa place : il craignait que l'exceptionnel talent de Wodehouse ne porte ombrage à la carrière de son frère.

---

*(1)*. Ira, dès les premiers succès de son frère, s'est toujours occupé de l'intendance, afin de permettre à George de composer en paix. Factures, billets de transports, vacances, impôts... Gershwin n'eut jamais à se soucier de ces petits tracas quotidiens qui ont empoisonné la vie de bien des créateurs, pour ne parler que d'eux !

C'est Gertrude Lawrence qui créa le rôle *(1)* et chacune des deux cent cinquante-six représentations fut un triomphe...

« Oh, Kay ! » s'inspire largement de la prohibition qui, cette année-là, battait son plein aux U.S.A.

L'histoire est charmante, pétillante d'esprit et de réparties, comme celle-ci :

— Il ne faut jamais critiquer l'anglais d'un bootlegger (bouilleur de cru clandestin) du moment que son scotch est de qualité.

Les chansons qui ont survécu sont nombreuses : *Clap Yo' Hands, Do, Do, Do, Maybe, Oh, Kay* et, surtout *Someone To Watch Over Me.*

Mais les succès obtenus à Broadway ne suffisaient pas à George. Il poursuivait son autre rêve : celui d'être enfin reconnu comme compositeur classique. On l'entendait parfois dire des choses surprenantes, dans les soirées au cours desquelles il éblouissait tout le monde avec ses extraordinaires facilités :

— Je suis le Schubert américain!

Ou bien :

— Je vais composer une fugue pour enterrer toutes les autres fugues!

Ou bien encore :

— Je suis l'Histoire des Etats-Unis.

Certains de ses biographes ont du mal à supporter ces forfanteries. Pourtant, si l'excessive indulgence rend aussi peu objectif que la critique systématique, on se prend à sourire de ces gamineries qui n'étaient que des provocations révélatrices d'un manque de sûreté de soi.

Gershwin, à cette époque, était en train de devenir une légende. A l'âge de vingt-huit ans, il était milliardaire. Le premier film « tout chantant, tout parlant » venait de relancer les ventes de *Swanee* : « The Jazz Singer » annonçait l'ère des comédies musicales hollywoodiennes.

Les producteurs se battaient pour avoir une partition signée Gershwin. Les compagnies de disques n'avaient pas besoin de persuader les premiers disc-jockeys de diffuser ses mélodies sur les ondes. Son nom était sur toutes les lèvres. Il faisait même de la publicité pour une collection de livres populaires. On voyait sa photo accompagnée d'une phrase : « Je ne m'ennuie jamais quand je lis un livre édité chez Machin », alors que, de son propre aveu, il n'avait jamais le temps de lire!

Malgré — ou peut-être à cause de — tous ses succès, George avait du mal à admettre que les portes du monde classique ne lui soient ouvertes que pour des démonstrations exceptionnelles. Gershwin à l'Aeolian Hall et à Carnegie Hall? Oui, bien sûr. Mais toujours avec des textes condescendants du genre : « Nous avons accepté que cette soirée soit consacrée à la musique des rues et à l'autodidacte Gershwin ».

*Gershwin entouré de dames (le moustachu est, en fait, sa « fiancée » du moment) au cours d'un des innombrables bals masqués qu'offrait le Tout-New York du « Jazz-Age ».*

Chaque fois qu'une occasion lui était donnée, il s'acharnait à montrer qu'il était capable de créer de la musique « sérieuse », sans pour autant renier son inspiration populaire. C'est ainsi que naquirent, au milieu de l'avalanche des succès de Broadway, les Préludes pour piano qu'il donna pour la première fois le 4 décembre 1926, à l'hôtel Roosevelt, au cours d'un récital de la cantatrice Marguerite d'Alvarez. Certains virent dans les Préludes l'inspiration de Rachmaninov, voire de Chopin. En réalité, les Préludes I et III sont un mariage parfait entre les rythmes du charleston et du tango, animés d'une vigueur et d'une originalité très proches du jazz. Le Prélude II est un blues très classique. On aimerait entendre des pianistes internationaux les mettre à leur répertoire. Leur technique particulière est intéressante, les mélodies sont nobles, l'originalité évidente.

*(1)* Gertrude Klasen naquit à Londres le 4 juillet 1898. Elevée dans un couvent, cela ne l'empêcha pas de donner sa première représentation à l'âge de dix ans. Chez son professeur de chant, Mme Espinosa, elle rencontra Noel Coward, qui devint tout au long de sa carrière son ami le plus intime. Elle était si charmante, si élégante, si jolie, que le public lui pardonnait volontiers une voix qui, semble-t-il, manquait parfois de justesse.



## 3. La victoire d'Austerlitz

Il ne faut cependant pas croire que Gershwin n'avait plus qu'à composer des chansons pour encaisser des dollars. Broadway est le terrain du monde le plus semé d'embûches, et c'est souvent à l'instant où l'artiste se sent le plus sûr de lui qu'il s'enlise dans des sables mouvants qui n'étaient pas là un quart d'heure auparavant.

Créé en 1927, « Strike Up The Band » contenait pourtant tous les ingrédients nécessaires à une excellente comédie musicale : une distribution brillante, d'excellentes chansons — on y redonnait sa chance à *The Man I Love* —, et le scénario, très amusant et bien construit, voulait en finir avec les historiettes sirupeuses, comme en témoigne le livret...

Les Suisses ont porté plainte contre une taxation abusive de leurs produits fromagers aux U.S.A. Un fabricant de fromages américains, Horace J. Fletcher, suggère au gouvernement de déclarer la guerre aux Helvètes. Il est même prêt à financer le conflit s'il obtient l'assurance qu'il portera le nom, dans les manuels d'histoire, de « Guerre mémoriale Horace J. Fletcher ». Pourtant, lorsque le fiancé de sa fille, Jim Townsend, menace de révéler que les fromages Fletcher sont fabriqués avec du lait de deuxième catégorie, le p.d.g. retourne promptement sa veste et devient un pacifiste convaincu. Mais hélas ! la volte-face vient trop tard : la mèche est allumée, et personne ne peut l'éteindre. Fletcher est lui-même soupçonné d'intelligence avec l'ennemi le jour où on découvre qu'il porte à son poignet un chronomètre suisse.

La guerre enchante tout le monde, en particulier les hôteliers de la Confédération, qui pratiquent auprès des troupes américaines souvent désœuvrées des tarifs exorbitants. Le conflit prend fin lorsque les services secrets parviennent enfin à décoder les messages secrets contenus dans les chansons montagnardes suisses. Mais la guerre a tellement plu à tout le monde que lorsqu'une nouvelle tarification du caviar est votée, les États-Unis et l'Union Soviétique se réjouissent à l'idée de pouvoir en découdre militairement.

Les critiques furent excellentes, mais le public fut scandalisé qu'on ose ainsi railler les valeurs morales américaines et les saintes motivations de la Première guerre mondiale. Les producteurs décidèrent de reporter la création new-yorkaise à une date ultérieure, plutôt que de saborder un petit chef-d'œuvre. C'était une sage inspiration.

Il ne venait pas à l'esprit des Américains des années 20 que le « système » pouvait être faillible...

*Un départ pour le front européen, en 1917. Dix années plus tard, George et Ira oseront se moquer de ces excès de patriotisme, mais le public américain n'apprécia guère leurs sarcasmes antimilitaires.*

« L'Amérique sera sauvée, non par ceux qui n'ont que mépris pour ses fondateurs et son histoire, mais par ceux qui considèrent avec respect la grande suite d'événements qui se sont produits depuis le voyage du *Mayflower* », affirmait Mr. Butler, président de l'université de Columbia. Des mouvements protectionnistes dirigeaient leurs flèches contre les minorités ethniques : noirs, catholiques, juifs et, en général, tous les immigrants étrangers. On dénonçait publiquement l'internationalisme. Le grand patron de l'automobile, Henri Ford, fut l'un des meneurs du mouvement antisémite américain. Dans son hebdomadaire, le *Dearborn International*, il parlait ouvertement d'une « menace juive internationale » :

— Là est la cause secrète de la guerre, de la révolution et du chaos social, de la montée des prix et du déclin de la moralité publique et privée. Ce complot international est visiblement organisé par les juifs pour dominer le monde *(1)*.

*(1)* Attaqué en diffamation par la Ligue américaine contre l'antisémitisme, Ford fut condamné par les tribunaux et dut se rétracter.



Mais il n'en restait pas moins vrai que certains quartiers leur étaient interdits ; ils étaient refoulés d'un grand nombre de collèges, de clubs et d'universités par une règle non écrite : le black-ball *(1)*. Il suffisait aux membres de procéder à un scrutin secret. Les « oui » étaient symbolisés par une boule blanche, les « non » par une noire.
Élu le 3 août 1923, le président Calvin Coolidge représentait fort bien l'état d'esprit non-interventionniste qui règnait en maître. Il disait à qui voulait l'entendre :
« Si le gouvernement fédéral disparaît, il faudra un temps considérable avant que l'homme de la rue s'aperçoive du changement dans sa vie de tous les jours... »
Ou bien encore :
« Les quatre cinquièmes de nos ennuis disparaîtraient si nous passions le plus clair de notre temps assis à ne pas bouger. »
Coolidge était, faut-il le souligner, un pince-sans-rire typiquement britannique, très apprécié pour sa simplicité et son mépris pour le decorum. Tout en donnant l'impression de ne pas faire grand chose, son administration contrôlait fort bien le pays, et encourageait tacitement les tendances racistes et isolationnistes d'une partie importante de la population.
Le prétexte du fromage suisse et du caviar dans « Strike Up The Band » était une allusion non voilée aux tarifications douanières absurdes pratiquées par le gouvernement, qui poussaient les autres nations à adopter le même système... Dans un pays dominé par les puritains et mis en coupe par un monde des affaires antisémite, MM. Selwyn, producteur, Kaufman, scénariste, et Gershwin, avaient intérêt à mettre une sourdine à leurs sarcasmes. L'heure de « Strike Up The Band » viendrait peut-être, mais pas en 1927 !
En attendant, l'équipe Gershwin se mit à travailler une autre comédie musicale, prévue pour le 22 novembre 1927 au tout nouvel Alvin Theater. « Là, pensaient-ils, nous avons mis toutes les chances de notre côté. Une histoire amusante et sans risques, des chansons nouvelles, et une affiche imbattable : Adèle et Fred Astaire. »
Six semaines avant la première de « Funny Face », la troupe se rendit à Wilmington (Connecticut), pour rôder la pièce, comme le voulait la coutume à Broadway. Ce fut Waterloo. Rien ne plut : ni l'histoire, ni les chansons, ni les comédiens, ni la chorégraphie!
Imperturbablement, les Gershwin se remirent au travail. En trois semaines, ils apportèrent d'importantes modifications au scénario, changèrent plus de la moitié des chansons, tandis que les Astaire revoyaient leurs numéros de fond en comble. On écarta la merveilleuse *How Long Has This Been Going On ?* pour la remplacer par la charmante *The Babbit And The Bromide...* A mesure qu'on écrivait, qu'on composait, qu'on répétait, « Funny Face » se transformait en mine d'or.
Quelques jours avant la première à Broadway, le public de Wilmington fut à nouveau consulté : ce fut un « oui » massif et enthousiaste...
Toute l'histoire de « Funny Face » tourne autour d'un coffre-fort qui contient des bijoux. Jimmie Reeve (interprété par Astaire), est le tuteur de sa sœur Frankie (Adèle Astaire). Il a enfermé ses bijoux dans le coffre, mais Frankie pousse son fiancé, Peter Thurston, à les dérober. Deux voyous, Herbert et Dugsie, ont également la même intention. Après maintes scènes dansées et chantées, Frankie gagne ses bijoux et le droit d'épouser Peter. On est loin de la satire politique !
C'est au cours de « Funny Face » que Fred Astaire inventa, avec la chanson *High Hat*, la célèbre chorégraphie qui devint son symbole : vêtu d'un habit noir, le haut-de-forme sur la tête et la canne à la main, il danse devant une double haie d'hommes habillés exactement comme lui et lui répètent ses pas

*(1)* D'où le terme « blackbouler ».



# I Got Rhythm

*« Il importe que les jeunes croient en eux-mêmes, puisque la bataille est perdue d'avance ; à moins de tout savoir à vingt-cinq ans, on n'a aucune chance de savoir quelque chose à trente-cinq. »*

*Ernest Hemingway, (1926)*

*Accoudé au piano : Sigmund Romberg, ingénieur hongrois devenu compositeur new-yorkais. Assise au piano : Marilyn Miller, née dans une loge de comédiens dans un théâtre de l'Indiana. Debout à côté du piano, Florenz Ziegfeld jr., fils d'un austère musicologue et recherché par la SPA...* *(cf. p. 82).*



## 1. The Man I Love

Gershwin était de ces *happy few* qui ont l'audace et l'inconscience de penser que le Très-Haut veille personnellement sur eux. Il ne connaissait que des succès, car il ne voyait pas ses échecs. A force de ne regarder que le bon côté des choses, on finit par transformer les inconvénients en avantages, les défaites en victoires. Il était Gatsby-le-Magnifique devenu compositeur, « croyant à la lumière verte, l'extatique avenir qui, d'année en année, recule devant nous. Il nous a échappé ? Qu'importe ! Demain, nous courrons plus vite, nos bras s'étendront plus loin... Et, un beau matin... » *(1)*.

Les événements continuaient de lui donner raison.

La chanson *The Man I Love* avait fait partie de la « charrette » de « Strike Up The Band » après avoir été écartée de « Lady Be Good » ! Normal : « Ce n'est pas une chanson de spectacle, expliqua-t-il. Je veux dire qu'il ne se passe presque rien quand on la chante. Son rythme n'est pas assez tranquillisant ; il contient une sorte de cadence lente qui dérange un peu au lieu de bercer l'auditoire. Quant à la mélodie, on ne la saisit pas tout de suite, elle contient trop de pièges chromatiques. Et puis, il est très difficile de la chantonner ou de la siffloter sans être soutenu par un piano. »

Est-ce une raison pour la jeter aux orties ? Sûrement pas !

« Parce que, voyez-vous, ajouta George, une bonne chanson ne peut pas mourir. Toute étincelle créative de qualité trouve forcément un jour sa place quelque part ».

Il tenta de l'insérer dans sa revue suivante, « Rosalie », prévue pour janvier 1928. Mais le producteur, Florenz Ziegfeld, le Ziegfeld des célèbres « Folies », la rejeta :

— Elle porte la poisse, votre chanson !

Marilyn Miller, cette ravissante poupée de Saxe qui faisait courir tout Broadway, cette Ziegfeld girl idéale, ne chanta donc jamais *The Man I Love.* Cela n'empêcha pas « Rosalie », comédie musicale très « bonbon fondant » écrite en collaboration avec Guy Bolton et P.-G. Wodehouse, d'être un triomphe. La chanson *Oh Gee ! Oh Joy !* remporta tous les suffrages, alors que la meilleure de la moisson, *How Long Has This Been Going On ?* dut attendre quelques années avant d'être reconnue.

*The Man I Love* trouva pourtant sa bonne fée. Elle se nommait Lady Mountbatten. Cette fervente admiratrice de Gershwin l'entendit un soir, au cours d'une de ces parties, prétextes à des récitals privés du jeune maître :

— George, ce serait vraiment « chou » de votre part de me donner la partition dédicacée !

« George » s'exécuta de bonne grâce. Il ne savait résister ni aux louanges, ni aux demandes de « bis », ni aux autographes.

Quelques semaines plus tard, Lady Mountbatten demanda à son orchestre londonien favori, le Berkeley Square Orchestra, de l'inscrire à son répertoire. Bientôt, toute l'Angleterre chanta :

*En famille, Lady Mountbatten of Burma, mère du célèbre amiral héros de la Deuxième Guerre mondiale et marraine de la chanson maudite de Gershwin, « The Man I Love ».*

> « Quand vient le soir,
> Je rêve d'oiseaux bleus,
> D'un prince charmant,
> Qui comblerait mes vœux.
> Oui, je sais : c'est un rêve un peu fou ;
> C'est pour cela qu'il est possible.

*(1)* Francis-Scott Fitzgerald : « *The Great Gatsby* ».

Il viendra forcément,
Mon seul amour,
Il sera beau et fort,
Mon seul amour...
Il me prendra la main, ses yeux me souriront.
Sans qu'il dise un mot, je comprendrai.
Dimanche... lundi... aujourd'hui, qui sait ?
Il me viendra un jour,
Mon seul amour.
Il construira une maison faite juste pour nous,
Que je ne quitterai jamais, le feriez-vous ?
C'est pour cela qu'il viendra forcément,
Mon seul amour. »

Le succès se propagea en France, où les orchestres noirs faisaient fureur. De passage en Europe, des Américains entendirent *The Man I Love* et s'étonnèrent de ne pas connaître ce petit chef-d'œuvre de « leur » George national. De retour aux U.S.A., ils réparèrent cette lacune...
Aujourd'hui, toutes les chanteuses de jazz ont inscrit la chanson à leur répertoire. Il est même certaines soirées privées où de grandes dames comme Elizabeth Schwarzkopf, Kiri Te Kanawa ou Frederica von Stade la chantent à quelques intimes...

## 2. Un Américain à Paris

Fred et Adèle Astaire dans « Funny Face », Marilyn Miller dans « Rosalie », surveillaient et faisaient fructifier les actions Gershwin à la Bourse de Broadway. C'était le moment rêvé pour prendre quelques semaines de vacances.
George connaissait un peu Paris : il y était venu au printemps de 1923, alors qu'il travaillait à Londres, et il avait succombé corps et âme aux charmes et tentations de la Ville Lumière. Son souhait le plus cher était d'y revenir, d'autant qu'une idée symphonique lui trottait dans la tête. Pourquoi ne pas mélanger *business and pleasure,* tâcher de rencontrer là-bas les plus hautes personnalités artistiques — Paris était, à cette époque, la capitale mondiale de la culture — glâner quelques leçons de Ravel, de Nadia Boulanger, de Jacques Ibert de..., pourquoi pas ?... Serge Prokofiev ! Et puis, s'imprégner à nouveau du charme magique de la capitale française, écouter les turbulences des embouteillages, les insultes fleuries des chauffeurs de taxi, se noyer dans le luxe de la rue Saint-Honoré, respirer les nouveaux coups de génie de M. Guerlain, profiter sans bigoterie de son célibat au *Sphynx* ou au *One-Two-Two*, être le point de mire de la haute société, éblouir de son talent et de sa réussite le « peuple le plus spirituel de la terre »... !
George embarqua le 11 mars 1928, en compagnie d'Ira et de sa toute jeune femme Leonore, de Frances, la petite sœur, dont la voix suave et tendre chantait si bien les mélodies de George.
Le quatuor fit une courte halte à Londres pour assister à la dernière représentation de « Oh, Kay », dans laquelle Gertrude Lawrence triomphait depuis plusieurs mois. George fit également un saut à Saville Row et s'y fit confectionner une dizaine de costumes et une trentaine de chemises. Il accepta toutes les invitations, joua partout du piano, fit danser Lady Mountbatten et rire son mari, dîna à Buckingham, rencontra des musiciens, dormit peu et s'amusa beaucoup. C'est à cette occasion qu'il rencontra le futur George VI qui lui fit la dédicace célèbre : « *From George to George* ».
— A George de la part de George.
Dès son arrivée à Paris, l'activité frénétique reprit de plus belle.

*A Paris, en compagnie de Mme et M. Rhené-Bâton, chef principal des concerts Pasdeloup, et Alexandre Tansman, pianiste et compositeur polonais qui tenta sa chance à Hollywood.*

*Avec Maurice Ravel qui ne dédaigne pas le genre « comédie musicale américaine » dans « L'Enfant et les Sortilèges », sur un livre de Colette.*

Bousculant ses habitudes diététiques, il se prit de passion pour la gastronomie française, voulant goûter de tout et trouvant tout délicieux. Les cabarets avec orchestre l'accueillaient au son de la Rhapsody In Blue, et un pâtissier poussa même le bon goût jusqu'à confectionner un gigantesque gâteau bleuté à la gloire de l'illustre composition ! Le Tout-Paris se battait pour le recevoir, et partout où il allait, comme par hasard, il y avait un piano.
Il fit des rencontres plus importantes, comme celle de Jacques Ibert, qui fut charmé par l'enthousiasme et la modestie de son interlocuteur :

— Mon ambition, dit George, est d'écrire une œuvre sérieuse.

— Sérieuse ? Qu'entendez-vous donc par là ?

— Je veux dire des choses contrapunctuelles, fuguées... des choses comme en composait le grand Bach !

Chacun des musiciens rencontrés eut droit à un pot pourri de ses plus récentes créations, joué uniquement pour lui. Loin de s'offusquer qu'on ne connût de son œuvre que la Rhapsody In Blue, Gershwin trouvait cela très amusant et s'empressait de combler lui-même les lacunes. Darius Milhaud, Francis Poulenc, Alexandre Tansman, Georges Auric, Maurice Ravel, Nadia Boulanger... tous eurent droit à leur petit concert privé !

Ravel, en particulier, fut enthousiasmé par les compositions de son jeune collègue. Il était lui-même très intéressé par le jazz, bien qu'on ait beaucoup exagéré l'influence qu'il aurait exercé sur lui. Gershwin lui demanda de lui faire l'honneur de quelques leçons :

— Des leçons ? Et des leçons de quoi, mon Dieu ?

— Des leçons de musique, répondit Gershwin, désarçonné.

— Mais, mon cher ami, vous êtes aussi musicien que moi. Que puis-je vous apprendre que vous ne sachiez déjà ?



— L'harmonie... le contrepoint...
Ravel fit la grimace :

— Ne vous engagez pas là-dedans... vous n'êtes pas fait pour cela. Soyez un grand Gershwin, au lieu de chercher à devenir un petit Ravel !
George ne sut pas très bien quoi comprendre, lui dont les connaissances étaient loin d'égaler celles du compositeur de Daphnis et Chloé qu'il admirait tant. Ravel vit bien son désarroi mais ne céda pas. Il s'en tira avec une pirouette :

— Dites-moi, mon cher ami... j'ai entendu dire que vous gagniez des centaines de milliers de dollars avec vos compositions...

— Parfaitement exact, dit Gershwin.

— En ce cas, c'est plutôt à vous de me donner des leçons...
L'entrevue avec la grande Nadia Boulanger fut aussi décevante. Celle qui enseigna à tous les musiciens de son époque, celle que les plus grands, au faîte de leur carrière, venaient trouver humblement pour quelques conseils, resta gentiment insensible à la requête de Gershwin :

— Il ne faut jamais s'engager dans un tunnel lorsqu'on n'a pas l'assurance d'en trouver l'issue, lui dit-elle poliment.

Le « sphynx » Prokofiev resta carrément de marbre. La musique du Yankee — ignorait-il que les parents de George étaient nés à Saint-Petersbourg ? — lui paraissait, pour ce qu'il en connaissait, trop systématique pour être créative. Et puis, il n'imaginait pas qu'on puisse être et paraître à la fois. Un peu touché, mais pas trop blessé, Gershwin oublia vite ces incidents. Paris continuait de le fêter. Le 31 mars, au théâtre Mogador, le directeur des Concerts Pasdeloup, Rhené-Bâton, avait organisé une soirée en son honneur, avec, au clavier, les « célèbres duettistes » Wiener et Doucet. Gershwin fut affolé par l'interprétation qui fut donnée de sa Rhapsody. Il y avait eu manifestement peu de répétitions. Les tempi étaient trop lents, les rythmes de jazz donnés n'importe comment. Il se replia rapidement vers le bar « Rose-Marie », persuadé qu'on allait le huer.

C'était mal juger le public parisien, car s'il ne connaissait pas Gershwin, il en avait entendu parler, et cela lui suffisait largement. Ce fut une ovation. On força George à monter sur scène et à saluer, tandis que Wiener et Doucet, fous de bonheur, entamaient leur célèbre « Gershwin-Cocktail », à la limite du supportable...

*Les avertisseurs de taxi que George incorporera dans la partition d'un « Américain A Paris », examinés par le ténor américain, Richard Crooks, qui avait survolé la France dans son avion de combat pendant la Première Guerre mondiale.*

George conserva toujours un souvenir mi-amusé mi-effrayé du comportement extraordinaire des *Frenchmen* à l'égard de sa musique. Certains concerts qui lui sont encore consacrés aujourd'hui le laisseraient sans doute dans le même état d'esprit... Le 16 mars, Antón Dolin, danseur et chorégraphe aux Ballets russes de Paris, donna une version de la Rhapsody au théâtre des Champs-Elysées. Gershwin fut surpris par l'argument : l'un des danseurs symbolisait la musique classique, l'autre — Dolin lui-même — la musique de jazz. Ils se livraient un combat sans merci. C'est le jazz qui finissait par triompher.

George quitta Paris comblé par un accueil chaleureux et irrationnel, délirant et imprévu, bref, typiquement français. Il emporta dans ses valises les œuvres complètes de Debussy, joliment reliées en cuir, un petit orgue Mustel, et quatre splendides avertisseurs sonores de taxis, pour les incorporer dans la partition d'« Un Américain à Paris ». Sa sœur Frances, de son côté, avait remporté un triomphe au cabaret Les Ambassadeurs en y chantant pendant une semaine, tandis qu'Ira et Leonore, dans l'ombre lumineuse et débordante de leur frère et beau-frère, avaient vécu une inoubliable lune de miel parisienne.

Avant de regagner New York, George voulut absolument voir la ville de Mozart, de Beethoven et de Schubert. L'accueil viennois fut élégant. L'orchestre du célébre café Sacher joua — vous l'avez deviné — la Rhapsody In Blue, tandis que la famille Gershwin dégustait un « apfelstrudel. »



Au cours d'une réception donnée en son honneur, Gershwin put rencontrer Alban Berg, qui venait de faire frémir l'Opéra de Berlin avec son Wozzeck. Les deux hommes sympathisèrent profondément. Berg était un être aimable et rayonnant, dont l'intelligence et la culture s'alliaient à une remarquable sérénité. Il fut tout à fait séduit par la simplicité de ce musicien spontané, aux antipodes de ses recherches profondément intellectuelles. Bien sûr, George chanta et joua pour lui, et l'Autrichien fut fasciné par sa décontraction, sa générosité, et son merveilleux talent. De son côté, Gershwin fut très impressionné par les recherches musicales de Berg, dont les connaissances se situaient dans la plus parfaite tradition des grands maîtres de Vienne. A son départ, il lui demanda de lui dédicacer la partition de sa Suite Lyrique et la conserva jalousement sa vie durant.

Gershwin embarqua sereinement pour New York, avec, dans ses bagages, la partition (presque) complète d'« Un Américain à Paris » et quelques chansons de son prochain musical, « Treasure Girl » qu'il put travailler avec Ira sur le paquebot du retour. Décidément, la phrase d'Arthur Rubinstein était d'une justesse remarquable : « Je ne l'ai rencontré qu'une seule fois, ce Gershwin. Il m'a fait l'impression d'un jeune homme qui aurait trop de pommes dans les bras et qui vous regarderait comme si vous aviez l'intention de lui en prendre une... »

La première d'« Un Américain à Paris » eut lieu à Carnegie Hall, le jeudi 13 décembre 1928, avec Walter Damrosch au pupitre de la Société philharmonique de New York. Au programme :

1. *César Frank : Symphonie en Ré Mineur.*
2. *Guillaume Lekeu : Adagio pour orchestre à cordes.*
3. *George Gershwin : Un Américain à Paris.*
4. *Richard Wagner : Scène du Feu, extrait de La Walkyrie.*

Bien que Gershwin ait précisé plus tard que cette suite symphonique se voulait avant tout impressionniste « afin que l'auditeur puisse voir les choses que son imagination lui suggérerait », il en a donné des descriptions assez précises qui ne manqueront pas d'inspirer les chorégraphes, après la phénoménale réussite de Gene Kelly *(cf. « Films »)* :

« Imaginez donc un Américain, qui visite Paris en mai ou en juin, et qui commence par descendre les Champs-Elysées. Il démarre à toute vitesse, en cadence avec le Premier Thème de Promenade, une mélodie qui symbolise la liberté et la gaieté gauloises. Ses oreilles, comme ses yeux, sont largement ouverts, et il enregistre avec plaisir les bruits de la ville. Il est en particulier très amusé par les taxis, soulignés dans l'orchestre par quatre avertisseurs importés par le compositeur pour l'occasion. Ils ont leur thème personnel, que donnent les cordes chaque fois qu'ils apparaissent dans la partition. »

« Ayant réussi à ne pas se faire écraser, notre Américain entre dans un café dans lequel on joue encore *La Sorella*, si on veut bien croire ce que chantent les trombones. Ravi de ce rappel du joyeux dix-neuvième siècle, il se remet à marcher avec le Deuxième Thème de Promenade, annoncé par une clarinette française à l'accent américain très prononcé. Les instruments dialoguent d'un thème à l'autre, avant que le promeneur ne passe devant un monument — une église, ou bien encore le Grand Palais. Il n'entre pas, et le cor anglais souligne qu'il reprend sa cadence. »

*Gene Kelly : un Américain (de retour) à Paris, en 1978. « Mon respect envers l'artiste comme envers l'homme est sans bornes » (Fred Astaire).*

« A ce moment-là, c'est à vous de décider s'il reste sur les Champs-Elysées, ou bien s'il traverse la Seine. On peut supposer, cependant, que lorsqu'intervient le Troisième Thème de Promenade, notre homme se trouve Rive Gauche. Ici, on peut se permettre d'être moins français, puisqu'il y a tant d'Américains au Quartier Latin en 1928 ! La mélodie se voile un peu en fin de parcours. C'est bien normal, puisque notre homme s'est arrêté à une terrasse de café pour goûter aux délices de l'absynthe ! Un violon solo s'approche alors de lui et lui parle dans un mauvais anglais absolument charmant. Sa réponse est inintelligible... le violon répète sa question : le

monologue continue. Et notre Américain, soudain, a le mal du pays ! Il est pris par le blues, car il n'appartient pas à cette ville. Il n'est qu'un étranger ! Le ciel bleu et frais de Paris, la montée harmonieuse de la tour Eiffel, les bouquinistes sur les quais, la silhouette des marronniers contre les rues blanchies par le soleil... à quoi bon toute cette beauté ? Il souhaite soudain un monde moins joli, plus sentimental, plus vulgaire même : le monde qui est le sien. »

« Mais la nostalgie n'est pas une maladie mortelle. L'orchestre vient à la rescousse, avec deux trompettes en avant-garde. Notre homme a dû rencontrer un compatriote, car voici un charleston bien sûr de lui, qui n'a pas une goutte de sang français dans les veines. Adieu Paris ! Où qu'on se trouve, rien ne vaut une bonne conversation entre Américains ! Le Deuxième Thème de Promenade arrive à la rescousse, encouragé par le Troisième Thème. Après tout, ce n'est pas si mal, Paris. C'est même très chouette ! Il fait beau. On n'a rien d'autre à faire que flâner ! Une légère remontée de blues est écrasée par une finale joyeuse et enthousiasmée. Allez, on va faire la fête ! L'Amérique, c'est merveilleux, d'accord, mais en attendant, Paris à nous deux !

Un certain M. Peyser, du *New York Telegram,* assistait à la première. Il fut scandalisé. Qu'on ose faire figurer des œuvres de Franck et de Wagner aux côtés de cet ignorant ! Qu'on ose faire pénétrer dans le sanctuaire de la beauté sonore — Carnegie Hall — non seulement la musique mais encore les amis de cet être vulgaire et brutal ! M. Peyser en avait la nausée. « *Ennuyeux,* écrivit-il. *Trivial, décousu, prétentieux, inepte* ». Ce déferlement d'adjectifs ne parvenait pas à calmer sa colère. Il fallait tuer l'horrible bête avant qu'elle ne prolifère : « *Si on poussait la stupidité jusqu'à en faire*

*Au célèbre café Sacher de Vienne. A la droite de George, Léonore, rayonnante et Ira, caustique. A sa gauche, Imre Kalman, compositeur, entre autres, de la célèbre opérette « La Princesse Czardas ».*



*un film, je prédis alors que le public s'endormirait au bout de deux minutes. »...*

M. Liebling, du *Journal American*, trouva ça *« charmant et joyeux »*. M. Gilman, du *Herald Tribune*, apprécia *« la naïveté pleine de saveur, le goût d'un monde nouveau, ardent, imprévisible.* » M. Downes, du *Times*, bien qu'il continuait de penser que Gershwin *« a plus de talent pour trouver un thème que pour le développer »*, affirma cependant que *« sa technique et ses connaissances en orchestration s'étaient considérablement enrichies. »*

Quelques jours plus tard, Jules Glaenzer invita Gershwin à une petite fête et lui offrit une superbe boîte à cigares en argent, sur laquelle tous ses plus illustres amis avaient apposé leur signature. Le milliardaire Otto Kahn prit la parole pour dire à George qu'il ne lui manquait plus que l'expérience des larmes pour être un artiste complet :

— C'est parce que je t'admire, mon cher George, et que je crois en toi, que je me permets de te souhaiter une expérience - pas trop longue ! - qui te fasse ressentir ce qu'est un orage d'émotions et de douleurs. La lutte à l'intérieur de toi-même, l'absence momentanée de toute aventure extérieure. Voilà les ingrédients les plus actifs pour approfondir et mûrir, galvaniser et révéler les pouvoirs spirituels cachés dans l'âme d'un poète !

M. Kahn ne pouvait se douter que l'enfant chéri de l'Amérique n'atteindrait pas ses quarante ans, et qu'il ne saurait jamais, vraiment, ce qu'est le chagrin. Maigre consolation pour ceux qui restent et qui écoutent, émerveillés, les accents nostalgiques de « Porgy And Bess. » Quelles splendeurs la maturité de Gershwin eût apportées au monde de la musique !

Personne, bien sûr, ne lui souhaitait cet avenir tragique, mais la réussite insolente de Gershwin provoqua bien des jalousies et des querelles. Il n'était



*Les producteurs de « Tip Toes » (Sur La Pointe Des Pieds), Alex Aarons et Vinton Freedley, entourent George et singent les héros de leur comédie, « Les Trois K », un trio de vaudeville.*

pas — loin s'en faut — le seul compositeur américain des années 20. Pourtant, l'ombre de ses succès était gigantesque. Alors, on insinua ouvertement qu'il n'était pas l'orchestrateur d'« Un Américain à Paris ».

— N'est-ce pas étonnant, persiflaient les jaloux, qu'il n'y ait pas de piano — juste un petit coup de celesta — dans une œuvre composée par un pianiste ? Allons, tout le monde le sait, c'est son ami Bill Daly qui a fait le travail !

Fidèle à son tempérament, Gershwin ne prêtait que peu d'attention à ses calomniateurs : il avait déjà trop à faire, et les journées étaient toujours trop courtes ! Lorsqu'il ne composait pas, il jouait du piano. Lorsqu'il ne jouait pas du piano, il peignait des tableaux. Lorsqu'il ne peignait pas des tableaux, il en achetait. Et puis, il y avait le golf, qui avait remplacé le base-ball, le tennis, qui avait supplanté les patins à roulettes, l'équitation, qu'il préférait maintenant aux combats de rues.

Les compositeurs, pour la plupart, sont des êtres qui vivent à l'intérieur d'eux-mêmes, oublient volontiers l'exercice physique, et entendent beaucoup plus qu'ils ne voient. Gershwin avait un goût authentique et raffiné pour la peinture, qui s'était bien développé pendant ses séjours en Europe. Par l'intermédiaire de son ami et cousin Henry Botkin, il acquit une exceptionnelle collection de peintures, dessins et statues à des conditions financières très avantageuses.



*George et son sport favori. Ce départ de « drive » est un modèle du genre : regard sur la balle, bras gauche bien tendu, hanche souple... de quoi satisfaire le champion de l'époque, Bobby Jones.*

On évalua les cent quarante-quatre pièces de son petit musée personnel à plus d'un million de dollars en 1937 ; elles ne lui avaient pas coûté plus de cinquante mille dollars... Sculptures noires, tableaux de Chagall, Sisley, Derain, Gauguin, Kandinsky, Léger, Masson, Modigliani, Picasso, Rouault, Utrillo, Benton, Wyeth... côtoyaient ses propres œuvres. *(1)*.

Gershwin avait une admiration spéciale pour Rouault et s'efforçait de le prendre comme maître lorsqu'il s'essayait lui-même au chevalet.

Il n'était certes qu'un peintre du dimanche, mais son instinct et ses connaissances artistiques étaient réels. Il savait en particulier saisir l'expression des visages, et caricaturait fort bien.

Décidément pétri de dons, Gershwin pratiqua toute sa vie certains sports à la perfection. Son handicap au golf était remarquablement petit, son jeu au tennis de premier ordre. Il adorait nager et dès qu'il avait quelques jours, il partait se reposer en Floride ; la pêche en haute mer et le ski n'avaient plus de secrets pour lui.

Bref, tous ceux qui lui reprochaient d'être imbu de lui-même avaient sans doute raison, mais avouons qu'il y avait peut-être de quoi !

Pourquoi, alors, le compositeur de *The Man I Love* ne se maria-t-il pas ? Sans doute parce que, lorsqu'on a toutes les femmes qu'on veut, on hésite à en choisir une seule. Il demanda bien à chacune de l'épouser, mais ne supportait pas l'enthousiasme avec lequel elles répondaient « oui » ! Don Juan dans l'âme, il ne collectionnait pas uniquement les objets d'art. Il avait, dit-on, une petite technique très au point pour séduire la dame d'un soir. Après l'avoir invitée chez lui pour boire un dernier verre — lui-même ne buvait pas d'alcool, mais son bar était fort bien achalandé —, il la regardait, soudainement inspiré :

— Ce visage merveilleux, cette silhouette gracieuse ! Je sens venir une mélodie!

Il se précipitait au piano, et improvisait une charmante petite valse...

— Elle portera votre nom...

*George et son « hobby ». Il collectionne les impressionnistes français, sans jamais se laisser impressionner par les prix. Son peintre favori est Rouault.*

La jeune personne, éblouie, n'avait plus qu'à rétribuer comme il se devait ce cadeau inestimable. L'histoire ne saura sans doute jamais de combien de noms la petite valse fut gratifiée... car c'était toujours la même!

*(1)* Cette collection appartient au Gershwin Estate, (patrimoine Gershwin), administré par Ira et son neveu Leopold Godowsky III. Les œuvres sont réparties entre les deux frères, Ira et Arthur, et leur sœur Frances



## 3. La chasse au trésor

La soirée du 26 août 1929 ne le fit pas descendre de son piédestal, et ses détracteurs n'eurent pas l'occasion de se réjouir. Devant un auditoire de vingt mille New-Yorkais qui s'étaient battus pour entrer au stade Lewisohn (plus habitué aux matchs de base-ball et de rugby américain), il interpréta son éternelle Rhapsody avant d'emprunter la baguette du maître van Hoogstraten pour diriger lui-même le Philharmonic Symphony Orchestra dans « Un Américain à Paris ». A trente et un ans, il connut ce soir-là une gloire qu'aucun autre compositeur n'avait rencontrée jusque-là.

Il paraît que le voir diriger était en soi un véritable spectacle. Son frac était admirablement coupé; sa large cravate était assortie à un énorme œillet blanc; ses gestes étaient vastes, amples, souvent inutiles mais toujours chorégraphiques. Il lui arrivait même de chanter et de danser sur le podium, heureux comme un roi à l'écoute de sa propre musique. Le public adorait ça. Gershwin était l'incarnation souriante et décontractée de la musique populaire américaine, l'archétype de l'Américain beau, jeune et riche, à qui rien ne peut arriver, et dont la réussite est un exemple pour tous. Parce qu'il était l'un d'entre eux, chaque citoyen se reconnut en lui ce soir-là. George avait appris sa musique dans la rue, il était hors de question qu'il acceptât de l'enfermer dans un temple réservé à quelques *happy few*. Comment dès lors ne pas penser à cette si jolie phrase de Mozart :

« *En fin de compte, je me demande si le but essentiel de la musique n'est pas tout simplement de plaire...* ».

Tout simplement? Gershwin connaissait le prix de cette simplicité, lui qui venait d'essuyer un échec quelques mois auparavant : sa comédie musicale, « Treasure Girl », n'avait pas été un succès, malgré la talentueuse présence de Gertrude Lawrence. Mais, nous l'avons vu, les échecs ne touchaient pas beaucoup Gershwin. Comme Tristan Bernard, il aurait pu dire : « J'ai une merveilleuse mémoire : j'oublie tout! »

D'après Ira, « Treasure Girl » péchait surtout par le livret. Transformer la délicieuse Miss Lawrence en une petite garce matérialiste, qui n'hésite pas à trahir son fiancé pour mettre ses griffes sur un trésor de cent mille dollars, était une erreur à ne pas commettre envers le public de cette fin 1928. La meilleure chanson de la soirée fut sans conteste *I've Got A Crush On You*, chantée par un acteur-chanteur au style pince-sans-rire irrésistible : Clifton Webb, que les Français découvriront plus tard dans le cinéma d'après-guerre. Florenz Ziegfeld n'eut pas beaucoup plus de chance avec la revue suivante, « Show Girl ». Il faut dire qu'il avait accordé deux semaines seulement à George et Ira pour lui livrer la commande! A noter cependant que le chef d'orchestre n'était autre qu'un jeune noir de vingt-neuf ans : Edward Kennedy Ellington, déjà plus connu sous le surnom de « Duke »; depuis 1927, il enchantait les danseurs du Cotton Club de Lenox Avenue avec des compositions comme *Mood Indigo*.

*Edward Kennedy Ellington, dit « Duke ». Fils d'un valet de chambre, il devint, grâce au parrainage de Fats Waller, le plus important compositeur de jazz de son époque. Il n'avait pas une très haute opinion de la musique de Gershwin.*

Ziegfeld avait pourtant « mis le paquet » : la grande vedette Ruby Keeler jouait le rôle principal (une jeune fille toute simple qui devient superstar), l'extraordinaire Jimmy Durante aurait dû faire rire tout le monde avec des chansons dont les textes étaient de lui (au grand soulagement d'Ira, à qui cela fit moins de travail); l'un des numéros ne comportait pas moins de cent jolies filles en même temps sur la scène, tandis qu'au milieu du public, Al Jolson chantait *Liza* à Ruby Keeler qu'il venait d'épouser... On avait même mis en scène une magnifique chorégraphie d'« Un Américain à Paris » par la



danseuse Albertina Rasch. Rien n'y fit : le public s'ennuyait ferme, les enchaînements étaient laborieux, la réalisation trop lourde.
La revue plia bagages après cent onze représentations navrantes. Ziegfeld, furieux, annonça aux Gershwin qu'il n'était pas question de leur payer leurs royalties. Pour la seule et unique fois de sa carrière, George dut recourir aux services d'un avocat. Il n'accepta plus jamais de composer une seule note pour le plus célèbre des producteurs de Broadway... *(1)*.
En cette année 1929, on se demandait vraiment ce qu'il fallait faire pour plaire au public blasé et gâté de New York. Les événements du 24 octobre allaient apporter la réponse.
Pour comprendre un tant soit peu ce que fut le fameux « Jeudi noir » au cours duquel une certaine part du rêve américain s'effondra, il suffit de rappeler quelle confiance les citoyens des États-Unis avaient en leur système économique :
« Si un homme économise quinze dollars par semaine, disait John Jacob Raskob, président de la General Motors et du Comité national du Parti démocrate, s'il investit ces quinze dollars dans l'achat de bonnes valeurs et laisse les dividendes s'accumuler, au bout de vingt ans, il possèdera au moins quatre-vingt mille dollars, et le revenu de ses investissements s'élèvera à quatre cents dollars par mois : il sera riche. »
Raskob avait raison, et beaucoup d'Américains suivaient son conseil et devenaient riches rapidement. Alors, lorsque la bourse s'effondra, lorsque six cent cinquante-neuf banques fermèrent leur porte en quelques mois (en 1931, 2294 banques avaient fait faillite), ils ne comprirent pas. Le président Hoover leur assurait que ce n'était pas grave, que cela allait s'arranger, que c'était la faute « aux » Français, « aux » Anglais, « aux » Allemands. Et puis, où est la frontière entre un produit de luxe et un produit de première nécessité ? Pas question de vendre la voiture, ni la radio, ni le phonographe ! Comment ? Ne plus aller au cinéma, au base-ball, au music-hall ? Ne plus fumer, alors qu'on est au bord de la dépression ? La société de consommation montrait que sa force était en même temps sa faiblesse.
Pour les producteurs de Broadway, l'effondrement de Wall Street allait, du moins dans les premiers temps, devenir du *big business*.
Du côté de chez Gershwin, on commença par ressortir « Strike Up The Band » des tiroirs. Pour rendre le scénario plus acceptable, Morrie Ryskind, responsable du livret, proposa quelques changements : cette histoire de guerre ne serait en réalité qu'un rêve du héros ; on troquerait le gruyère contre du chocolat ; on referait un peu les dialogues au goût du jour.
Le résultat fut plus qu'acceptable, et la revue dura plus de six mois au théâtre Times Square. Pour l'époque, c'était un véritable exploit. La justesse des propos, l'impertinence à l'égard des pouvoirs établis, l'audace de montrer sur une scène de vaudeville l'aspect comique d'une période tragique annonçaient le début d'un style nouveau à Broadway. Une fois encore, George et Ira Gershwin étaient à la pointe de l'avant-garde.
Ils tentèrent de pousser leur avantage avec « Girl Crazy ». Compte tenu de la précarité des temps, « Girl Crazy » fut un véritable triomphe. À travers une histoire en apparence banale écrite par Guy Bolton et John Mc Gowan,


*Herbert Hoover, président des USA, remet une décoration. Partisan d'un libéralisme outrancier, on lui fit « porter le chapeau » lors du crash de Wall Street, et son nom devint le symbole de la misère.*

*(1)* Ce fabuleux personnage, né le 21 mars 1869, mériterait bien qu'on lui consacre un livre. Le père de Florenz Ziegfeld — directeur du Collège musical de Chicago — fut si bon pédagogue qu'il parvint à dégoûter à jamais son fils de la musique classique ! Le jeune homme tomba amoureux du show business à quatorze ans, en assistant à une représentation donnée par Annie Oakley et Buffalo Bill. A vingt-deux ans, il produisit son premier spectacle, « Les Canards dansants », dont la carrière fut courte : la Société protectrice des animaux fit interdire les représentations car elle réussit à prouver qu'il chauffait les palmes des canards au fer rouge pour les faire danser.. Ziegfeld n'avait pas beaucoup plus de respect envers les humains. Absolument indifférent aux choses musicales, il engagea cependant les meilleurs compositeurs pour ses revues — pour des raisons strictement mercantiles —, mais il les traita avec un manque de considération resté légendaire.

commençait à poindre un style d'humour que n'auraient renié ni Mel Brooks, ni Woody Allen.

Le père du héros — Dany Churchill — envoie son fils trop dissipé dans une sorte de purgatoire au fin-fond de l'Arizona, à Custerville. Pour commencer, Danny s'y rend dans un taxi conduit par Gieber Goldfarb. Dès son arrivée, il transforme le ranch minable dans lequel il se trouve en un hôtel digne de Las Vegas, avec tripots, girls, bars, etc.

Pour contrôler la police, il parvient à faire nommer sherif son chauffeur de taxi, qui parle yiddish avec les Indiens locaux.

La fille du propriétaire, Kate Fothergill, est une chanteuse de grand talent qui dirige les spectacles et met une ambiance du tonnerre. Danny finit par épouser la postière du coin, Molly Gray.

Jamais à cette époque autant de talents n'avaient été réunis. Ce fut d'ailleurs la dernière fois, car de tels miracles ne seraient plus possibles désormais sans les dollars d'Hollywood.

Kate Fothergill était interprétée par celle qui allait devenir la « bombe de Broadway », Ethel Merman, une ancienne sténo-dactylo devenue chanteuse. Molly Gray était l'un des premiers rôles d'une charmante débutante nommée Ginger Rogers. Dans l'orchestre, réuni et dirigé par Gershwin lui-même, se trouvaient des musiciens comme Benny Goodman, Gene Krupa, Glenn Miller, Jack Teargarden et Jimmy Dorsey.

Lorsque, pour la première fois, Ethel Merman, de sa voix chaude et rauque, lança les premiers accents de *I Got Rhythm,* la salle fut électrisée :

*L'attente sans grand espoir dans une agence pour l'emploi. Les frères Gershwin furent loin d'être touchés par le chômage, qui leur inspira quelques-unes de leurs plus sarcastiques créations.*




*Arthur « Art » Tatum, le plus fantastique pianiste de l'histoire du jazz. Il interprétait « I Got Rhythm » à la perfection, et Gershwin passait des heures à admirer son style.*

J'ai du rythme,
J'ai de la musique,
J'ai mon homme,
Que souhaiter de plus ?

La première eut lieu le 14 octobre 1930 — un an après le « Crash ». Cela n'empêcha pas le public, pourtant bien désenchanté par la gravité des événements, de découvrir des mélodies fantastiques et réconfortantes :

***I'm Bidin' My Time :***

Moi, j'attends mon heure,
Tandis que les autres s'épuisent.
L'année prochaine,
Il se passera sûrement quelque chose.
En attendant, moi, cette année,
Je vais aller me coucher.

***But Not For Me***

Ils écrivent des chansons d'amour,
Mais pas pour moi.
L'étoile de la chance brille,
Mais pas pour moi...
Toi, vieux soleil, ne me dis jamais
Que les rêves se réalisent !

***Embraceable You***

Embrasse-moi, toi, l'Embrassable !
Embrasse-moi, toi, l'Irremplaçable !
Mon cœur chavire si ton regard croise le mien,
De mon âme, toi seule fais sortir le Bohémien.

Oui, en 1930, si les actions de la U.S. Steel étaient au plus bas, les valeurs Gershwin étaient au sommet de leur cote !
*I Got Rhythm* fut repris par tous les musiciens de jazz du monde. C'est *« le »* thème par excellence, sans aucun doute celui qui a été interprété et enregistré le plus grand nombre de fois. Avec cette seule chanson, George



aurait pu vivre confortablement jusqu'à la fin de ses jours, eût-il vécu jusqu'à aujourd'hui.

Le 11 janvier 1928, le président des État-Unis, Herbert Clark Hoover, avait déclaré : « *Jamais dans l'histoire un pays n'a été aussi près que l'Amérique de vaincre définitivement la pauvreté. Les asiles, chez nous, sont en train de disparaître. Nous n'avons pas encore atteint notre objectif, mais si l'occasion nous est donnée de poursuivre la politique engagée depuis les huit dernières années, avec l'aide de Dieu, nous verrons se lever le jour où la misère sera bannie de cette nation.* »

Deux années plus tard, les chômeurs faisaient la queue devant les soupes populaires et s'installaient dans des bidonvilles surnommés *Hoovervilles*. Dans New York, on se donnait l'illusion que tout cela n'était qu'un cauchemar. On dansait le charleston, le black bottom et le lindy tard dans la nuit, en buvant du whisky clandestin dans les *speakeasies*. Les cheveux coupés courts, outrageusement maquillées, l'ourlet de leurs robes bien au-dessus du genou, décorées de bracelets et de colliers, le chapeau-cloche agressivement vissé sur la tête, les *flappers*, jeunes femmes affranchies du *jazz age*, chantaient les paroles de *I Got Rhythm* pour se donner du courage :

> Ce qui s'achète ne m'intéresse pas !
> Je sifflote toute la journée,
> Contente de mon sort.
> Mon secret ? Il est tout simple.
> J'ai du rythme, j'ai de la musique, j'ai mon homme.
> J'ai les marguerites dans les champs,
> Vous ne verrez jamais le Vieux Bonhomme Malheur,
> Tenter de forcer ma porte.
> J'ai les rêves tranquilles des nuits étoilées.
> J'ai du rythme, j'ai de la musique, j'ai mon homme.
> Que peut-on souhaiter de mieux ?

Les jeunes gens qui les accompagnaient se demandaient dans l'angoisse si leur père ne s'était pas trompé, si le modèle américain n'était pas une



*Les boîtes de nuit étaient toujours pleines, tandis qu'à quelques blocs, d'anciens salariés faisaient la queue à la soupe populaire.*

gigantesque mascarade. Pour se remonter le moral, ils s'amusaient à chanter *A Typical Self Made Man American*, l'une des chansons de « Strike Up The Band ».

*Le héros*
Tandis que d'autres faisaient de la bicyclette, ou jouaient
Avec leur argent, je restais de marbre. Je connaissais mon destin.
*Le chœur*
Oui ! Il connaissait son destin !
*Le héros*
J'ai trouvé un job, j'ai travaillé nuit et jour !
Sans jamais regarder l'heure !
Mon patron m'a trouvé tellement génial,
Oue lorsque je l'ai empoisonné,
Il m'a gentiment tout laissé.
*Le chœur*
Il était fait pour réussir !
*Le héros*
Je prends mes décisions sans frémir !
Je ne pense qu'à l'avenir !
Je soutiens notre constitution !
Et je hais la révolution !
*Le chœur*
Surtout la révolution russe !
Il soutient les lois américaines !
*Le héros*
Car je suis le type même
Du self-made-man !
Ambitieux ? Oui !
Mais réaliste et sain !
Une âme de pilote d'avion,
Mais les pieds bien sur terre !
*Le chœur*
Typique, on vous dit ! Il est typiquement américain !
*Le héros*
Démarrant à zéro, je me suis fait tout seul !
Gagnant argent et considération,
Pensant toujours à l'intérêt du consommateur,
Sans jamais perdre mon humour dévastateur !
*Le chœur*
Car il a un humour dévastateur !
*Le héros*
Je suis franc-maçon ! J'appartiens à tous les clubs !
C'est la preuve de mon impeccable moralité !
Et, par dessus tout, j'ai toujours aimé ma vieille maman !
*Le chœur*
Pourquoi travailler pour un autre ?
C'est lui le meilleur !
C'est lui l'archétype,
Du self-made-man américain !
*Le héros*
Le matin, je mange des céréales,
Fortifiantes, délicieuses et nationales !
Bien sûr, mon tailleur est londonien,
Mon carrossier est italien,
Mes boissons sont écossaises,
Et ma secrétaire est française.

Bien sûr, mon profil est grec,
Mes saucisses de Francfort,
Et mon chocolat suisse...
Mais je suis un patriote !

*Le chœur*

Buvons à la santé de ce vrai Yankee !
Il n'y a pas plus patriote que lui !

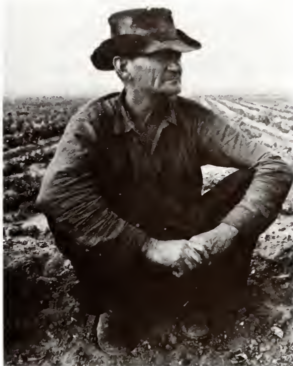
*Le héros*

Mais je reste modeste, et solide comme un roc.
J'ai toujours respecté ma vieille maman,
Vous pouvez en être sûrs : je ne suis pas toc !

*Le chœur*

Parce qu'il est le vrai self-made-man américain !

Les experts, ceux qui pensent à tout, prévoient tout et ne sont jamais pris de court, étaient persuadés que le pire était passé. Mais l'année 1930 n'était que la maquette du véritable désastre moral et financier qui allait suivre.



*Un ouvrier agricole du Middle West, au chômage. Loin des combines dénoncées par la chanson « A Typical Self-Made Man », il est le symbole de la fin d'une certaine conception de l'« american way of life »*



# Who Cares ?

*« Il n'y a qu'une seule forme de réussite : celle qui permet de vivre comme on l'entend »*

*Christophe Morley (1890-1957)*

*Kay Swift, qui fut sans doute le « vrai grand amour » de Gershwin. Aujourd'hui encore, elle se souvient avec tendresse des années passées. (La caricature est de George lui-même, la photo est faite au Music Hall Radio City).*

## 1. Hollywood, acte 1

En ce début du mois de novembre 1930, George Gershwin pouvait, plus que jamais, envisager l'avenir avec sérénité. Il avait joué une version pour piano seul de sa Rhapsody au mariage de Frances, qui devenait Madame Leopold Godowsky Jr. *(1)*. Il avait accompagné ses parents à Grand Central Station afin qu'ils prennent leurs quartiers d'hiver en Floride, comme tous les gens fortunés de leur âge. Il venait de signer un contrat très confortable avec la Fox pour composer, à Hollywood même, la musique d'un film, « Delicious ».

— Je ne pars pas à Hollywood pour donner des leçons, mais bien pour en recevoir, déclara-t-il dans une interview. Je ne connais pas du tout le cinéma. Je suis loin d'être un cinéphile, et les revues me laissent plutôt froid. Je consacre la plupart de mon temps libre à des soirées musicales entre amis, ou aux concerts symphoniques. En fait, la vie nocturne ne me préoccupe guère, et il y a bien des cabarets élégants de New York dans lesquels je n'ai jamais mis les pieds. Alors, croyez-moi, j'aborde cette nouvelle expérience en toute humilité. »

— Est-il vrai que vous allez bientôt épouser Kay Swift ? lui demanda un reporter bien renseigné.

— Son mari est un excellent ami, répondit George en souriant.

Il avait rencontré cette charmante et jolie compositrice en 1925, au cours d'une soirée offerte en l'honneur de Jasha Heifetz. Elle était l'épouse d'un important banquier de Manhattan, et son élégance, sa distinction, ainsi que ses connaissances musicales, avaient séduit le jeune don Juan, toujours à l'affût d'une aventure intéressante. Au cours des années, les rencontres étaient devenues plus fréquentes. Kay et George montaient à cheval, se rendaient aux expositions de peinture, allaient au concert, sans que le mari, James Warburg, s'en soucie vraiment. On pouvait aisément vivre sans contrainte ailleurs qu'à Greenwich village, et la haute société new-yorkaise trouvait parfaitement normal que ces deux êtres, qui avaient tant de choses en commun, aient du plaisir à partager leurs temps de loisirs.



*Oscar Levant. Outre ses dons pour l'interprétation et la composition, il fut un humoriste célèbre, comme en témoignent les titres de certains de ses livres : « Quelques notions élémentaires d'ignorance » ; « Mémoires d'un amnésique » ; « Il n'importe pas d'être Oscar »...*

Il leur arrivait même de travailler ensemble, et ce n'était un secret pour personne. George demandait à Kay d'annoter sa musique, de lui jouer une mélodie qu'il était en train de composer, ou tout simplement de se joindre à lui dans un quatre mains endiablé. Dans ses moments de cafard, c'était à elle qu'il téléphonait. Elle se faisait un devoir d'être toujours disponible. Souriante, charmante, intelligente et compétente, il est évident que George avait un très gros faible pour elle.

Kay Swift vit encore aujourd'hui. Elle a composé pour le cinéma, la radio et la télévision de nombreuses chansons, dont certaines — telles *Fine and Dandy* et *Can't We Be Friends* — sont excellentes. Elle n'a jamais démenti que George l'ait demandée en mariage — c'était une de ses manies, on le sait. Mais elle n'a jamais non plus affirmé que ses intentions aient été sérieuses.

*1627 Chevy Chase, Beverly Hills. La maison provisoire des Gershwin, où ils vécurent du 10 novembre 1930 au 22 février 1931. A l'arrière plan, le célèbre compositeur Arthur Rodzinsky, qui dirigea « Un Américain à Paris » à Los Angeles, le 15 janvier 1931.*

« Elle fut sans aucun doute la femme la plus importante de la vie de George. Intelligente, charmante et douée, elle a passé beaucoup de temps avec lui, à l'encourager et à lui suggérer des idées. Longtemps après sa disparition, son exceptionnelle mémoire musicale a permis de sauver des mélodies qu'il n'avait pas écrites, mais qui lui trottaient dans la tête. Les réunissant à d'autres créations non encore publiées, elle travailla avec Ira à la production

*(1)* Leopold Godowsky père était l'un des plus illustres pianistes du XX[e] siècle





du film « The Shoking Miss Pilgrim », avec Betty Grable. » *(Isaac Goldberg, op. cité).*

Dans le train qui l'emmenait à Hollywood, Gershwin pensait à Kay :

— Tu trouves que je devrais l'épouser, toi ? demanda-t-il à Oscar Levant, un de ses vieux complices.

Levant connaissait trop bien George pour répondre à une question pareille. Il préféra boire une petite gorgée d'un excellent scotch de contrebande (un pléonasme, à l'époque), à même le goulot de sa petite flasque personnelle en argent. Puis il regarda défiler le paysage du Middle West à travers la fenêtre. C'était sinistre, ces villages dans la lumière grise de novembre ; on aurait dit des fantômes.

En 1930, il fallait cinq jours pour aller de New York à Los Angeles. On commençait par prendre le *Twentieth Century* qui allait à Chicago. Puis on montait à bord du célèbre *Santa Fe Super Chief* qui vous emmenait vers le Pacifique.

Pour éviter d'avoir à changer de train, George avait carrément choisi de louer un wagon-salon. A bord se trouvait une cohorte d'amis, invités à une « fête sur roues » à la mesure des triomphes gershwiniens. On avait installé un piano droit, bien fixé sur son support spécial, qui trônait au milieu d'un décor fait de canapés Chesterfield profonds, de panneaux en acajou, de draperies de velours rouge, de dentelles et de cuivres scintillants. Complètement anachronique, ce « container du plaisir » semblait renfermer symboliquement toutes les illusions des années 20 ; il traversa les plaines du Kansas où sévissait une indicible misère, traînée joyeuse de musique et de rires en route pour la capitale de l'Utopie.

A Hollywood et à Beverly Hills, la Dépression avait laissé fort peu d'empreintes. Les grandes propriétés reliées entre elles par des jardins soignés continuaient de pousser sur le sol désertique comme si on s'était trouvé en Normandie ; le touriste pouvait rouler des kilomètres durant dans cette gigantesque banlieue de haut luxe, sans jamais trouver le centre ville. George et Ira avaient loué une somptueuse villa de style mexicain qui avait appartenu à Greta Garbo. George coucha dans le lit de la star.

— Ce qui ne m'empêche absolument pas de dormir ! affirma-t-il.

Il fut en revanche très impressionné par le nombre de tennis, de piscines, de terrains de golf, de clubs d'équitation qui se trouvaient dans la ville même. Winfield Sheehan, producteur délégué à la Fox, était venu lui rendre visite :

— Pour la musique du film, prenez votre temps ! Nous voulons avant tout que nos artistes soient bien, heureux, décontractés. La meilleure création se fait dans la joie de vivre !

Ira et George n'étaient pas dupes de la médiocrité du synopsis de « Delicious » : une jeune fille, très jolie mais très pauvre, quitte son Écosse natale pour se rendre aux États-Unis. Sur le paquebot (elle voyage quand même en première), elle rencontre un jeune play-boy américain, beau, riche et excellent joueur de polo. Après de multiples péripéties, toutes aussi insipides les unes que les autres — l'une d'entre elles, une poursuite à travers les rues de Manhattan, devait inspirer à George l'idée de sa Deuxième Rhapsody — tout se termine bien ; on s'en doutait un peu ! et la jeune fille, interprétée par Janet Gaynor, épouse son prince charmant joué par Charles Farrel.

*George, devant la cheminée de la maison de Chevy Chase, qui avait appartenu à Greta Garbo, pose pour les photographes. Il corrige une épreuve de la partition du film « Delicious ».*

Le soleil de Californie, les starlettes de Hollywood, l'argent de la Fox et une réserve de vieilles chansons inutilisées permirent aux deux frères de prendre un peu de bon temps. Mais le virus de la composition était tenace. George esquissa sa Deuxième Rhapsody au bord de la piscine, expliquant :

« J'avais envie depuis longtemps d'écrire une composition sérieuse, et la Californie m'en a donné l'occasion. Tout le monde revient d'ici le teint bronzé et le portefeuille rempli de dollars cinématographiques. J'étais là

pour ça, bien sûr… mais aussi pour composer sérieusement, à condition que le climat s'y prête. La Fox ne me l'avait en aucun cas demandé… mais vous savez ce que c'est : une vieille âme artistique comme la mienne a besoin d'être apaisée. »

Leurs quatre mois de vacances travailleuses bien affichés sur leurs visages, Ira et George Gershwin rentrèrent à Manhattan le 22 février 1931, pas follement enthousiasmés par la vie hollywoodienne. Ils avaient eu largement le temps de travailler à leur prochaine revue de Broadway : « Of Thee I Sing », dont George Kaufman et Morrie Ryskind écrivaient le livret.

La « vieille âme artistique » se mit rapidement à orchestrer la Deuxième Rhapsody, qu'elle dédia à son vieil ami Max Dreyfus, touché aux larmes que George pense encore à lui…

Quelques semaines plus tard, le critique musical, Samuel Chotzinoff, eut avec Arturo Toscanini l'étrange dialogue suivant :

— Souhaitez-vous faire la connaissance de George Gershwin ?

— Très volontiers. Qui est-ce ?

— Maître ! Vous n'allez tout de même pas me dire que vous n'avez jamais entendu parler de George Gershwin ?

— Pourquoi ? J'aurais dû ?

Chotzinoff répara cette lacune au cours d'un dîner qu'il organisa chez lui. Le compositeur de Brooklyn et le plus célèbre chef d'orchestre du monde

*Le célèbre théâtre Music Box qui abrita les premières représentations de « Of Thee I Sing ». Au moment où nous mettons sous presse, on y donne « Ain't Misbehavin' », en hommage à Fats Waller.*



sympathisèrent immédiatement. Gershwin fut très impressionné par l'extraordinaire autorité qui se dégageait de ce prince de la musique, et fut très amusé qu'il ne connaisse rien de lui. Comme à son habitude il se mit au piano, lui joua sa Rhapsody In Blue. Toscanini applaudit avec enthousiasme et, habilement, George lui fit entendre sa toute récente composition. Encore une fois, Toscanini fut enchanté.

— Maestro, lui dit Gershwin, quel honneur ce serait pour moi que vous acceptiez d'en diriger la première exécution.

Toscanini n'était pas un grand diplomate, mais il était homme du monde. Il répondit gentiment, sans dire ni oui ni non. Mais cette musique-là n'était pas la sienne. Il suffit d'entendre l'enregistrement qu'il fit plusieurs années plus tard d'« Un Américain à Paris » pour s'en convaincre ! *(cf. Discographie).*

La première eut lieu en février de l'année suivante (George attendait-il une réponse favorable du maître italien ?), et fut jouée sous la baguette de Serge Koussevitsky, directeur du splendide orchestre de Boston. Le triomphe personnel du pianiste Gershwin fut considérable, mais la Deuxième Rhapsody n'apporta rien à sa gloire. Elle est, à juste titre, fort peu interprétée aujourd'hui.

Le film « Delicious » était sorti entre-temps. Un critique résuma l'impression générale : « Il n'est rien arrivé de pire à l'histoire de l'humanité depuis l'Inquisition. » Ajoutons, pour la petite histoire, que ce fut un triomphe.



*Arturo Toscanini.*
*« Gershwin ? Qui est-ce ? »*

## 2. Chantons sous la Dépression

Le 26 décembre 1931, les frères Gershwin présentèrent au public new-yorkais le plus grand de tous leurs succès, « Of Thee I Sing », qui fut également l'un des plus grands triomphes de toute l'histoire de Broadway, avec quatre cent quarante et une représentations... En cette période troublée de l'histoire des U.S.A., réussir à faire rire des combines politiques sans froisser qui que ce soit, et en amusant tout le monde, était déjà un exploit. En faire un petit chef-d'œuvre de satire et de poésie musicale en était un autre.

L'histoire commence par un défilé politique. Les partisans du candidat Wintergreen portent des bannières sur lesquelles on peut lire : « *Sortez les réformateurs !* » ou bien : « *Votez pour la prospérité et attendez !* » ou bien encore : « *Voter pour Wintergreen, c'est voter pour Wintergreen !* »
Le quartier général du candidat se trouve dans un grand hôtel de Manhattan. Dans une des chambres, les éminences grises sont inquiètes. En premier lieu, la campagne ne se passe pas aussi bien que prévu. En second lieu, personne n'arrive à se souvenir du nom du candidat à la vice-présidence. Quant à ce casse-pied qui répond au nom de « Throttle-Machin-Truc », il n'arrête pas de téléphoner, c'est exaspérant !
Le magnat de la presse Arnold Fulton, qui dirige tout en sous-main, tente de rassurer son équipe :
— Je vais vous dire un truc, moi ! Les gens de ce pays auront Wintergreen pour président, que ça leur plaise ou non !
C'est alors qu'un huissier introduit Alexandre Throttlebottom. Qui est-ce ? Mais bien sûr, voyons ! C'est lui, le candidat à la vice-présidence !
— Soyez le bienvenu !
— Asseyez-vous !
— Vous prendrez bien quelque chose !
— Comment s'appelle-t-il déjà ?
Et on chante les tout nouveaux slogans : « Wintergreen est prodigieux : il aime l'Irlande et les Hébreux ! Wintergreen est un géant : il aime la Pologne et les Allemands ! »
Throttlebottom parvient enfin à dire quelque chose :
— Je ne peux pas être candidat à la vice-présidence !
Stupeur. Et pourquoi ?
— Parce que ma vieille mère va en mourir de honte !
Mais non ! Au contraire ! D'ailleurs, personne ne retient jamais le nom du vice-président. Et puis qui sait ? Il sera peut-être battu !
C'est alors que le candidat Wintergreen intervient en personne.
— Messieurs ! L'heure est grave ! Les sondages sont catastrophiques !
— Nous sommes en perte de vitesse ?
— Pire : si nous voulons gagner, il est indispensable que nous ayons une plateforme politique. Le peuple est formel.
— Une plateforme politique ? On aura tout vu !
— Et comment savoir si cela plaira ?
— J'ai une idée, dit Wintergreen, faites appeller la femme de ménage.
Une charmante petite vieille entre timidement dans la pièce. Aussitôt, Wintergreen l'interroge :
— Qu'est-ce qui compte le plus au monde pour vous ?
— Moi ? L'argent, bien sûr !
Consternation.

justement, sous la direction d'un guide qui ne parvient pas à se souvenir du nom du vice-président.

— Throttlebottom, lui dit Throttlebottom, qui se trouve parmi les touristes.

— Peut-être bien, dit le guide.

Throttlebottom en profite pour tenter d'en savoir un peu plus long :

— Et que fait-il, le vice-président ?

— Ben voyons , il est président du Sénat !

— C'est mieux que rien, décide Throttlebottom, qui se précipite au Capitol.

Dans le bureau ovale de la Maison Blanche, le président et son épouse discutent. Elle est très inquiète. Une Association pour la défense des intérêts de Miss Devereaux vient de se créer.

— On s'en moque, dit Wintergreen.

Et il chante *Who Cares ?*

> « Qu'il pleuve ! Qu'il vente !
> Que la faillite engloutisse les firmes par millions !
> Que m'importe le cours de la Bourse et la chute des actions ?
> Je t'aime, tu m'aimes : la voilà, la vraie stabilité.
> On s'en moque, de la rumeur publique.
> On s'en moque, de la politique.
> Il s'est produit une catastrophe météorologique ?
> Je ne serai pas dans les livres historiques ?
> On s'en moque, du moment que tes lèvres m'intoxiquent !
> La vie avec toi est une aventure extatique,
> Voilà la seule vérité statistique ! »

Mais la politique internationale reprend ses droits. La France proteste par l'intermédiaire de son ambassadeur à Washington. Diana Devereaux est la fille illégitime d'un fils illégitime d'un neveu illégitime de Napoléon. L'attitude du président est une insulte à la nation française toute entière ! Wintergreen envisage de démissionner en faveur du vice-président.

— Ah ! Si seulement je pouvais me souvenir de son nom...

On convoque le parlement en assemblée extraordinaire. Pour faciliter le travail, on ne convoque d'ailleurs que les états qui riment entre eux. Wintergreen va-t-il partir ?

Une nouvelle de dernière heure remet tout en question : la présidente est enceinte... Aussitôt, la France exige le bébé, en dommages et intérêts. L'affaire devient inextricable car ce sont des jumeaux. Une seule solution : Throttlebottom deviendra président et épousera Diana Devereaux.

La passation des pouvoirs est digne de Charlie-Hebdo :

*Throttlebottom*

Au fait... quelles sont les préoccupations principales d'un président des Etats-Unis ?

*Wintergreen*

Il prépare sa réélection.

*Throttlebottom*

Et s'il est réélu ?

*Wintergreen*

Il cherche à savoir pourquoi il a tant tenu à l'être.

*Throttlebottom*

A part ça... mettons qu'il ait envie de faire baisser le cours de la Bourse...

*Wintergreen*

Rien de plus facile : il suffit de donner une conférence de presse.

*Throttlebottom*

Et s'il veut faire monter le cours ?

*Wintergreen*

Il va à l'église, et il prie...

Le public et les critiques furent bien d'accord : « Of Thee I Sing », par son impertinence, son audace, sa fraîcheur, renouvelait complètement le musical de Broadway, et portait un coup fatal, et impatiemment attendu, aux mièvreries sirupeuses qui ne mettaient en scène que de jolies filles pauvres parvenant à « accrocher » un beau garçon riche et sportif. Mais, si le genre « *Nous Deux* » abandonnait Times Square, il allait refleurir à Hollywood les années suivantes. Le roman à l'eau de rose n'était pas mort !

Le 2 mai 1932, « Of Thee I Sing » fut même honoré par la plus haute récompense attribuée à une œuvre artistique aux U.S.A. : le prix Pulitzer. C'était le triomphe d'Ira, car le Pulitzer est une récompense littéraire. « Cette attribution surprendra peut-être, précisait le jury, mais la pièce est elle-même surprenante. Nous pensons que son influence sera déterminante sur l'avenir de ce genre d'expression artistique. »

George fut le premier enchanté : « Ils se rendent enfin compte de l'apport inestimable des paroles d'Ira, sans qui mes chansons ne seraient que des mélodies. »

L'année suivante, « Of The I Sing » fut la première revue à grand spectacle montée simultanément dans deux villes — avec un égal succès — New York et Chicago, parvenant ainsi à un score de plus de mille cinq cents représentations.

A travers ce scénario loufoque, les Gershwin avaient réussi à parler au cœur d'une certaine Amérique. Une Amérique qui commençait à se rendre compte que les pauvres ne sont pas forcément de futurs riches, que la possession d'un réfrigérateur ou d'une six cylindres n'assurait pas forcément



*Ira et George avec les excellents librettistes George Kaufman et Morrie Ryskind, créateurs de la trilogie « Strike Up The Band », « Of Thee I Sing », « Let 'Em Eat Cake ».*

le bonheur, que ce n'est pas parce qu'on entreprend qu'on va réussir.
Lorsque le président Franklin Delano Roosevelt fut élu en novembre 1932, le pays était dans une situation catastrophique : onze millions de chômeurs (le dixième de la population totale, soit un quart de la population active), la production industrielle réduite de moitié, le crédit totalement bloqué.
Pour la première fois dans leur courte histoire, les citoyens des États-Unis se demandaient si le système libéral n'était pas voué à la faillite. Roosevelt allait leur prouver le contraire : *« Je vous engage, je m'engage moi-même envers vous à proposer un « new deal » au peuple américain (1). C'est plus qu'une campagne : c'est un appel aux armes ! »*
Exceptionnellement, fermiers du Middle West et noirs du sud, Juifs de New York et Irlandais de Boston, Slaves de Chicago et Italiens de Pittsburgh étaient d'accord : il fallait réagir, croire à l'action, refuser la fatalité de la dépression, limiter la concurrence sans la supprimer, réglementer et organiser les rapports sociaux, orienter l'économie vers plus de justice, sans jamais oublier la règle sacro-sainte : parer au plus pressé en tenant compte des circonstances plutôt que des théories.
Dans cette perspective, l'Amérique de George Gershwin, après avoir été le pays le plus riche et le plus puissant du monde, se fixait une nouvelle ambition : devenir la nation la plus humaine du globe.
En 1932, la Dépression avait atteint Broadway. Les producteurs battaient la semelle, les théâtres fermaient. Seuls des noms de la valeur de celui de Gershwin avaient encore des chances de réussir. Alex Aarons, celui qui, le premier, lui avait donné sa chance en 1919, avec « La, La, Lucille », était au bord du gouffre. Il rendit visite à George, dans son splendide duplex de la 72e Rue :



*Franklin Delano Roosevelt, trente-deuxième président des États-Unis. Son « new-deal » sonnait le glas du capitalisme outrancier.*

— J'ai un scénario sensationnel à te proposer. Ecoute-ça : c'est l'histoire d'un type très beau, très riche et tout... mais il est kleptomane, tu vois ? Parce qu'il a reçu un coup sur la tête. Sa femme est très jolie, et c'est la fille du commissaire de police de Dresde. Oui, parce que j'ai oublié de te dire que ça se passe en Allemagne. Alors, il y a des voyous qui la kidnappent, mais elle est sauvée, et à ce moment-là, elle croit que son mari ne l'aime pas. Mais, coup de théâtre...
George l'interrompit gentiment :
— Ça va si mal que ça, Al ?
— Si toi et Ira n'acceptez pas d'y collaborer, les investisseurs ne mettront pas un sou...
— Et ça démarre quand, ton chef-d'œuvre ?
— Dans trois semaines, à Boston. Mais j'ai une foule de scénaristes qui travaillent sur le coup : Herbert Fields, Morrie Ryskind... les meilleurs ! Jack Buchanan a accepté de jouer le rôle principal. Tu vas voir ça, George, on va faire un malheur !
Effarés par le script, affolés par les délais, Ira et George acceptèrent néanmoins de venir au secours de leur vieux copain. Ils créèrent en quelques jours des chansons admirables...

***Lorelei***

« A l'époque des chevaliers teutoniques,
Il y avait une fille fantastique.
Elle évoluait en nageant dans le Rhin,
En montrant sa superbe chute de reins,
Cette allumeuse au regard Immoral,
Etait surnommée « la Lorelei ».

***Isn't It A Pity ?***

« Quelle andouille j'étais, de faire du tricot,
Alors que toi, tu faisais l'idiot,

*(1).* New Deal : nouveau contrat

Hermann, mon premier fiancé,
Etait à la limite de la débilité.
Fritz, qui fut le second,
Etait aussi gai qu'un sermon.
Moi, je m'ennuyais, à lire du Schopenhauer,
Toi, tu t'amusais, à lire du Heinrich Heine.
Mon Dieu que de temps perdu,
Avant de t'avoir connu ! »

***My Cousin in Milwaukee***

« Dans le fin fond de l'état de Milwaukee,
J'ai une cousine qui n'est pas très jolie.
Elle est gauche et un peu comique,
Mais sa voix est follement lyrique.
Dès qu'elle entonne un blues élégiaque.
Sa voix rauque et paradisiaque,
Devient le plus chaud des aphrodisiaques. »

Ces louables efforts ne parvinrent pas à sauver « Pardon My English » du naufrage. Le public de Broadway n'avait aucune envie de rire de l'Allemagne, qui venait de prendre Adolf Hitler comme Führer. Après quelques représentations désastreuses (malgré la présence de Gershwin lui-même au pupitre de l'orchestre), la revue plia bagages, le soir même où Goering faisait incendier le Reichstag...
La satire politique avait atteint ses limites...



*Theodore Roosevelt, cousin du précédent, qui chercha à concilier les intérêts du capitalisme et ceux des travailleurs au début du siècle (caricature du ténor Enrico Caruso, d'après la photo page 10).*

# 3. Escale à La Havane

Peu après le succès retentissant de « Of Thee I Sing », George avait fait un saut à La Havane. Emmenant avec lui comme d'habitude une petite cour d'amis, il y passa des heures exquises à jouer au golf ou au tennis, à se bronzer et se baigner, à pêcher au « gros » et jouer au casino, et profiter sans fausse honte de tous les avantages dont peut bénéficier un jeune compositeur au sommet de sa gloire, beau, riche et disponible.

Mais George fut avant tout fasciné par les rythmes cubains et les instruments à percussion, tels que bongos, maracas, etc. Aussi engagea-t-il un orchestre de seize musiciens pour qu'il vienne chaque matin lui donner l'aubade, tandis qu'il prenait son petit déjeuner sur la terrasse de son hôtel. Certes, il y eut quelques plaintes de clients qui souhaitaient dormir plus tard, mais la direction de l'hôtel Almendares sut faire preuve de tact et d'indulgence. George expliqua lui-même cet enfantillage comme une nécessité créative : « J'ai déjà composé environ sept cents chansons, en dehors de mes créations plus sérieuses. Comment voulez-vous que de nouvelles inspirations me viennent si je ne m'oblige pas à des expériences exotiques ? »

On se prend à rêver d'une caricature : sur un balcon de l'hôtel, en peignoir chamaré, Gershwin, en compagnie d'une Cubaine aux formes plantureuses, écoute son orchestre en mangeant ses « *corn flakes* ». Au-dessus de lui, un écriteau : « *Silence ! Génie au travail !* »

Le résultat pratique de ces séances se nomme Ouverture Cubaine. Gershwin en a donné lui-même la description en un style bien éloigné de son époque « Tin Pan Alley » :

« Dans cette composition, je me suis efforcé de mélanger les rythmes cubains à mes inspirations thématiques personnelles. Il en est résulté une ouverture symphonique qui englobe l'essence de la danse cubaine. Elle comprend trois parties principales. La première partie — *moderato e molto ritmato* — est précédée d'une introduction *forte* qui souligne les matières thématiques. Puis vient une trilogie contrapunctique qui amène le deuxième thème. La première partie se termine par un rappel du premier thème, mélangé à quelques fragments du second. »

« Une cadence donnée par la clarinette amène à la deuxième partie, qui est d'humeur plaintive. C'est un canon progressif qui se développe de manière polytonale. Cette partie se termine en un paroxysme basé sur un *ostinato* du thème contenu dans le canon ; après quoi un brusque changement de tempo nous ramène aux rythmes des danses cubaines. »

*Une belle prise aux Caraïbes. Apparemment à cette époque, on pêchait au gros en cravate !*

« La finale est une élaboration *à la stretto* de ce qui précède. Cela nous ramène au thème principal. La conclusion de l'œuvre, de forme codale, met en vedette les instruments de percussion cubains. »

On est loin des naïvetés de *Swanee*, et des inventions spontanées de la Rhapsody ! Gershwin, on le sent, dans cette analyse savante de son œuvre, est toujours hanté par le désir d'être un « grand » compositeur...

Afin d'améliorer ses connaissances théoriques, il avait engagé un excellent professeur, Joseph Schillinger. L'enseignement avait manifestement porté des fruits. Fruits un peu verts, peut-être, parfois un peu lourds à digérer ; mais très prometteurs. Ils allaient bientôt mûrir et permettre au compositeur d'évoluer avec une extraordinaire facilité dans les labyrinthes complexes de son chef-d'œuvre, « Porgy and Bess ».

La première de l'Ouverture Cubaine — intitulée « Rumba » à l'époque —






*Caricature d'un certain Massagner, qui avait peut-être aperçu George lors d'un « petit déjeuner musical ».*

eut lieu au stade Lewisohn le 16 août 1932 ; elle renouvelait l'expérience de 1929... Ce fut, du propre aveu de George, le plus beau soir de sa vie. Il n'y avait, au programme, que des œuvres symphoniques du « compositeur américain George Gershwin. » Cinq mille personnes se battirent devant les grilles du stade sans pouvoir entrer ! *(1)*.
Quelques mois plus tard, le 1er novembre 1932, le même concert fut offert à un public plus sophistiqué, au Metropolitan Opera House de New York. L'Ouverture Cubaine apparut pour ce qu'elle est : une tentative un peu laborieuse d'un compositeur autrefois ébloui par ses facilités instinctives et aujourd'hui émerveillé par sa science.
Ces concerts soulignèrent une évidence : George Gershwin était le musicien le plus fêté de son époque, et sans aucun doute le premier de toute l'histoire de la musique à goûter, de son vivant, une pareille consécration. On est tenté de rappeler la phrase du président McKinley (*lire p. 16*) : *That's what America is all about, right ?* — C'est ça, l'Amérique, non ? —

## 4. George et son « Song-Book »

En septembre 1932, Gershwin dédia à son amie Kay Swift un recueil de dix-huit transcriptions pour piano de ses chansons favorites : *Swanee, Nobody But You, I'll Build A Stairway To Paradise, Do It Again, Fascinating Rhythm, Oh, Lady Be Good, Somebody Loves Me, Sweet And Low-Down, That Certain Feeling, The Man I Love, Clap 'Yo Hands, Do, Do, Do, My One And Only, 'S Wonderful, Strike Up The Band, Liza, I Got Rhythm* et *Who Cares.* Dans la préface de la première édition, il écrivit un véritable «credo» de la musique populaire américaine et de sa technique pianistique :
« L'Amérique, ces vingt dernières années, est devenue une véritable pépinière de musique populaire. Pendant cette même période fructueuse, elle a vu naître les meilleures créations de comédies musicales de l'époque. Le chemin avait été pavé, bien sûr, depuis des temps aussi reculés que ceux de la guerre civile, quand les ménestrels triomphaient et que de vrais compositeurs créaient déjà des chansons populaires, sans parler des premières esquisses des ensembles de jazz et de *Tin Pan Alley*... bien avant qu'on leur eût donné ces noms-là. »
« La musique populaire américaine, depuis ses débuts, a sans cesse gagné en authenticité ; elle peut aujourd'hui affirmer qu'elle est la plus originale et la plus vivante des musiques contemporaines. Pourtant, et bien malheureusement, la plupart des chansons meurent trop jeunes, oubliées par ce même public qui, la veille encore, les chantait avec enthousiasme. La raison en est simple : on les joue trop de leur vivant, et elles ne supportent pas les exigences de leur propre popularité. C'est d'autant plus vrai depuis l'invention du phonographe, et encore plus depuis la conquête des ondes. »
« Lorsque mes éditeurs m'ont demandé de rassembler quelques-unes de mes chansons en un petit livre, j'ai trouvé l'idée excellente, parce qu'il m'a semblé que ce serait un moyen de prolonger leur existence. Et puis, cette idée serait peut-être reprise pour d'autres compositeurs de musique populaire. »

*(1)* L'habitude des concerts en août au stade Lewisohn était prise, et se perpétua plusieurs années après la mort du compositeur

« La musique imprimée — celle destinée au grand public — est arrangée avec un maximum de simplicité. On ne peut pas critiquer ceux qui simplifient à outrance, puisque la majorité de ceux à qui elle est destinée est constituée par des petites filles, qui ont de petites mains, et qui ne sont pas encore très avancées dans leurs études pianistiques. Pourtant, si on voulait comparer les arrangements d'hier à ceux d'aujourd'hui, on s'apercevrait que la technique progresse malgré tout. »

« Petit à petit, à mesure que s'accentuent les progrès de nos jeunes pianistes, se fait jour une demande pour des arrangements de plus en plus élaborés. J'interprète mes chansons très souvent dans des soirées privées, et j'ai composé de nombreuses variations que m'impose mon imagination, comme tout compositeur qui pétrit et repétrit sans cesse une même matière. Cette habitude est à l'origine de l'idée de publier ce petit recueil. »

« ... Certaines des variations sont très difficiles ; elles sont destinées aux bons pianistes qui aiment bien la musique populaire, mais qui rechignent devant les arrangements sur-simplifiés. »

« Dans un pays qui dépense tant d'argent pour la musique de danse, il est devenu inévitable que se développent en même temps les habitudes techniques de son instrument le plus populaire : le piano. »

« L'évolution de notre style pianistique populaire a vraiment commencé avec le ragtime, juste avant la guerre hispano-américaine, et a atteint son point culminant à l'ère du jazz qui a suivi la Grande guerre. Quelques noms qui se bousculent dans ma mémoire : Mike Bernard, Les Copeland, Melville Ellis, Lucky Roberts, Zez Confrey, Arden and Ohman, et d'autres. Chacun allait populariser une nouvelle technique, ou une nouvelle conception. Certains se souviendront de quelques-uns de ces procédés, qui, souvent, n'étaient que des « trucs » : frappant sur le clavier de sa main gauche en un accord indistinct d'où il « glissait » pour obtenir un accord normal ; cela donnait un effet de basse assez heureux, une sorte d'« effet sforzando » au petit-bonheur-la-chance. Il y avait aussi l'habitude que Bernard avait de donner la mélodie de la main gauche, tandis qu'il tissait un filigrane contrapuncté de la main droite. Cela a fait fureur pendant longtemps, surtout pour des oreilles qui n'étaient pas familiarisées avec des techniques plus sophistiquées. L'apport de Confrey a été plus permanent, puisque certaines de ses créations pianistiques ont trouvé leur place dans des compositions américaines plus sérieuses. Je dois beaucoup à tous ces précurseurs. Certains de mes effets sont directement inspirés de leurs créations originales. »

« Aujourd'hui, le pianiste américain a réussi à marquer le pas du progrès. Ses interprétations sont devenues plus subtiles, plus incisives, à mesure que les chansons populaires sont devenues plus riches en rythmes et en harmonies.

Il est important de souligner l'une des bases de ce style d'interprétation : pour jouer de la musique populaire américaine, il est recommandé d'éviter l'abus de la pédale. Lorsqu'on étudie les grands compositeurs romantiques, on étudie forcément le « legato »... notre musique exige des effets « staccato ». La musique romantique classique est une peinture. La musique populaire américaine est un croquis ; ses rythmes sont plus ou moins cassants ; ils doivent « claquer » et même parfois « craquer ». Plus l'interprétation sera « pointue », plus elle sera efficace.

La plupart des pianistes ayant une formation classique échouent lamentablement dans l'interprétation de nos ragtimes et de notre jazz, parce qu'ils se servent de la pédale de Chopin pour interpréter le blues de W.-C. Handy. Le toucher romantique est merveilleux dans une ballade sentimentale, mais quelque peu déplacé dans une mélodie purement rythmique. »

« Je voudrais enfin remercier B. DeSylva, Irving Caesar, Ballard Mac Donald, Gus Kahn et mon frère, Ira Gershwin... ainsi que tous les autres... pour leur collaboration si efficace. »

*« George Gershwin ».*



# 5. La grande désillusion

Les conséquences tragiques de la Dépression et les horreurs des mouvements fascistes européens avaient fini par traumatiser les auteurs de Broadway. Cynique, parfois amère, la « comédie » musicale signée Gershwin-Kaufman-Ryskind qui s'ouvrit à l'Imperial Theater fut une déception pour tout le monde. Intitulée « Let 'Em Eat Cake » — « Qu'on leur donne de la brioche » —, en référence à la phrase tristement célèbre de Marie-Antoinette, cette revue concluait une trilogie musico-politico-satirique qui avait commencé avec « Strike Up The Band » et « Of Thee I Sing ». Sam Harris, le producteur, était pourtant bien persuadé qu'il tenait un succès, en reprenant la même affiche que celle du précédent triomphe.

Mais le public new-yorkais n'eut pas envie de rire à ce scénario d'humour trop noir : Wintergreen, revenu à la politique en compagnie de son complice Throttlebottom, a été battu aux présidentielles par un certain John P. Tweedledee. Prenant modèle sur les états fascistes, Wintergreen et son entourage, encouragés par certains groupes financiers influents, décident de prendre le pouvoir par la force.

Voici un exemple de dialogues :

*Wintergreen*

En Italie, les chemises noires ! En Allemagne, les chemises brunes ! Bon sang ! Si les Américains souhaitent une victoire, nous la leur donnerons ! Nous avons les chemises !

*(Entre les deux campagnes présidentielles, Wintergreen est devenu fabricant de chemises.)*

*Wintergreen*

Voici ce que nous allons faire : nous allons faire porter une chemise bleue par chaque citoyen ! Et nous ferons la proposition suivante : la révolution ou remboursés !



*Michel Colombier, au piano de George Gershwin, interprète « Who Cares? » (juillet 1981).*

*Le « Steinway » favori de Gershwin, quelques exemples de sa collection de tableaux, qui se trouvent aujourd'hui dans un immeuble de Central Park South, chez M. et Mme Arthur Gershwin.*

Bien sûr, l'armée emboîte le pas. Toute contestation sera réglée par un match de base-ball entre la Cour suprême et des membres de la Société des nations... C'est Throttlebottom qui arbitre. Mais ses décisions sont tellement controversées qu'il est condamné à la guillotine. Mary, qui a délaissé ses fameux petits pains au maïs pour fabriquer des chemises bleues, parvient à unifier les femmes du pays, et tout se termine dans la joie.

Sur la liste des « bides » des frères Gershwin, à Broadway, « Let' em Eat Cake » venait en cinquième position avec quatre-vingt-dix représentations. La carrière la plus courte ayant été celle de « Tell Me More » (1925), 32 représentations, suivie de « Pardon My English » (1933), 46 représentations, « Treasure Girl » (1928), 68 représentations, et « George White Scandals Of 1922 », 84 représentations.

Certains analystes, comme Charles Schwartz, pensent que c'est à cause de ces échecs que George commença à consulter un psychiatre. D'autres, comme la scénariste Anita Loos, disent que c'est à cette époque qu'il commença à se plaindre de maux de tête. *(1)*.

Ce qu'il y a de certain, c'est que la mode était à la psychanalyse, que les émules de Sigmund Freud faisaient fortune à New York et à Los Angeles, et que le compositeur se plaignait souvent de migraines.

Le docteur Gregory Zilboorg était un petit moustachu à lunettes, dont

*(1)*. Anita Loos : *« Cast Of Thousands »*, Grosset and Dunlap, 1977.

l'accent exotique et le passé pittoresque (il avait été, entre autres, chef de cabinet du gouvernement Kerenski, dans la Russie d'avant octobre 1917) lui permettaient de pratiquer des tarifs prohibitifs.

— Vos maux de tête ne sont que la manifestation psychosomatique d'un refoulement brutal et obsessionnel de vos échecs objectifs, lui expliqua l'homme de science.

Dès lors, pendant un an, à raison de cinq séances par semaine, le docteur Zilboorg remplaça les belles blondes et les brunes piquantes dans les moments de loisirs de George. Ils passèrent même des vacances « psychoanalytiques » ensemble au Mexique. Plus tard, lorsque le mal se précisa de manière tragique, le médecin persista dans son diagnostic, recommandant les services d'un confrère californien. Il ne vint jamais à l'esprit de cet original (il lui arrivait de se rendre à des soirées armé d'un revolver, persuadé que les tueurs de Lénine étaient à ses trousses et qu'il pouvait s'en trouver un parmi les convives) que les symptômes que présentait son malade pouvaient avoir une autre cause que l'hypocondrie. S'il avait eu au moins l'idée de suggérer la consultation d'un neuro-chirurgien, George Gershwin serait peut-être aujourd'hui encore parmi nous.

## 6. Allo les U.S.A. ? Ici George !



*Max Dreyfus, qui fut le premier à deviner le génie de George, à l'époque de Tin Pan Alley, et qui prononça la plus belle des oraisons funèbres en apprenant sa mort.*

*Allo, les USA ? Ici George ! Au bout de quelques mois, le compositeur abandonna les émissions lucratives de CBS : « le micro est un lion qui dévore la matière grise ! »*

La création artistique est parfois la meilleure des psychanalyses.

Si l'excellent docteur Zilboorg s'était un peu plus penché sur l'œuvre de son patient, il y aurait peut-être décelé un amour de la vie, un enthousiasme et une confiance en soi, une passion pour la vie trépidante de son pays, bien éloignés des conclusions morbides des théories freudiennes. Vienne n'est pas Manhattan : Weber n'est pas Gershwin. On peut vraisemblablement admettre que, comme chacun d'entre nous, George avait ses inhibitions, et qu'il supportait mal ses échecs. De là à affirmer que le compositeur s'en trouva affecté au point d'être victime de névroses profondes, il y a une marge que le chroniqueur ne doit pas franchir.

Pourtant, la popularité de George, les succès qu'il remporta, en firent la proie rêvée de psychanalystes en mal de notoriété. C'est à qui élaborerait les théories les plus sensationnelles sur son comportement. Certains affirmèrent qu'il était un homosexuel latent et que son célibat était dû à la haine qu'il aurait éprouvée pour sa mère. D'autres assurèrent que son incapacité à assumer ses échecs était la matérialisation de son impuissance sexuelle. Lorsqu'on manque à ce point de preuves pour affirmer des choses aussi graves, n'est-il pas plus généreux — et plus utile — d'avoir de l'amitié pour celui qui ne fut jamais avare ni de lui-même ni de ses dons ? S'il y a des gens qu'on doit écouter aujourd'hui, ce sont ceux qui ont eu la chance de connaître George Gershwin, de l'entendre au cours des soirées mémorables qu'il passait au piano.

Mais les plus beaux témoignages sont les enregistrements qui nous restent (*cf. discographie*), ainsi que quelques rares émissions radiophoniques, immortalisées par des ingénieurs du son amateurs puisqu'à cette époque, la bande magnétique n'existait pas, et que les programmes étaient diffusés en direct. L'auditeur américain, en 1934, avait parfois la chance d'entendre sur la station new-yorkaise WJZ, des shows de ce genre :



*Speaker*

Feenamint, le délicieux chewing-gum laxatif, présente... (*musique*) : George Gershwin !

Monsieur George Gershwin ! L'homme qui a su faire du jazz une lady du grand monde !

Il a à peine une trentaine d'années... et déjà il est entré dans la légende.

Déjà des millions de mots ont été écrits à propos de sa musique et de son extraordinaire personnalité.

Déjà des millions de ses concitoyens ont su ressentir la richesse et la vigueur des rythmes et des mélodies qu'il a créés !

Chacun d'entre nous a su reconnaître dans ses compositions l'expression de notre époque, aussi prodigieuse qu'énergique.

Un critique musical a écrit à son propos : « Il a su inventer une nouvelle musique faite de grâce, de vitalité... et de dignité. »

Voilà pour la légende Gershwin.

Ce soir, nous voulons que vous fassiez la connaissance de ce jeune homme en chair et en os.

Pardonnez notre enthousiasme sans retenue, George... et saluez à votre façon les millions de gens qui nous écoutent ! Mais, avant, voici quelques mots de notre sponsor...

(*Suivait un message délirant vantant les mérites de Feenamint, le délicieux chewing-gum laxatif !*)

*Gershwin*

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs, je vais avoir le plaisir de vous interpréter *Fascinating Rhythm* et *Liza*, deux compositions que j'affectionne particulièrement. Je les joue si souvent dans des soirées privées que j'ai fini par inventer une variété quasi-infinie d'improvisations...

(*musique suivie d'applaudissements*)

*Speaker*

(*en l'occurence Rudy Vallee, acteur et chanteur à la mode*)

— Merci George. Je souhaiterais maintenant vous poser une question qu'on doit vous poser au moins trois fois par jour. Quand vous travaillez une chanson avec votre frère Ira, qu'est-ce qui vient en premier, la musique ou les paroles ?

*Gershwin*

En général, la musique. Je tombe sur une mélodie, la tapote au clavier pour Ira. Il se met à faire les cent pas, je lui rejoue encore et encore jusqu'à ce qu'une idée lui vienne. Après, on fait monter la mayonnaise ensemble.

*Speaker*

Vous travaillez à quelque chose de spécial, en ce moment ?

*Gershwin*

Oui, nous travaillons à la version cinématographique de « Girl Crazy »...

*Speaker*

Qui sont les deux compositeurs contemporains que vous admirez le plus ?

*Gershwin*

Jerome Kern et Irving Berlin. L'un et l'autre m'ont beaucoup influencé. A propos, je pense que le « Showboat » de Kern est sans aucun doute le plus beau fleuron de toute la production de l'histoire de Broadway.

*Speaker*

Une dernière question, George. Combien d'argent gagnez-vous aujourd'hui ?

*Gershwin*

A peu près la moitié de ce que vous gagnez, vous. Ça vous va ?

*Speaker*

Ça fait à peu près quatre fois plus que ce que vous m'avez dit cet après-midi pendant la répétition. Une dernière question. De toutes les chansons que vous avez composées, quelle est celle que vous préférez ?

*Gershwin*

Celle-ci... (*il se mit à jouer* I Got Rhythm, *applaudissements*).

*Gershwin*

Et maintenant, avec votre permission, je vais interpréter ma toute dernière composition, écrite à Palm Beach, en Floride.

C'est une composition en forme de variations sur un thème. Et ce thème, c'est celui que je viens de jouer : *I Got Rhythm*. Peut-être serez-vous intéressés de connaître la genèse de ces variations.

Après une rapide introduction orchestrale, le piano donne le thème assez simplement... comme ceci.

La première variation se dessine sur une toile de fond rythmique très complexe que propose le piano, tandis que l'orchestre joue le thème, qui, ensuite, intervient en contrepoint.

La deuxième variation emprunte les trois temps de la valse.

La troisième variation est « à la chinoise » dans la mesure où le piano imite les flûtes de ce pays, à la tonalité si particulière, comme ceci...

Ensuite, le piano enchaîne sur des variations rythmiques. La main gauche donne la mélodie inversée, la main droite la joue à l'endroit, selon la théorie qui stipule qu'il ne faut jamais qu'une main sache ce que fait l'autre... comme ceci. Puis, vient le final.

Mais assez d'explications. Si on s'écoutait plutôt la musique ? *(1)*.

---

*(1)*. Les *Variations* sont dédiées à son frère Ira. George les présenta au public américain au cours d'une tournée historique qui l'emmena de Toronto (Canada) à Omaha (Nebraska) en passant par Richmond (Virginia) et Detroit (Michigan). Trente mille kilomètres, une vingtaine de villes, et partout un accueil délirant, les salles pleines à craquer pour entendre le plus adulé des compositeurs américains interpréter (avec un grand orchestre qui le suivit dans son périple), un programme exténuant : Variations *I Got Rhythm* , Un Américain à Paris ; Rhapsody In Blue , Concerto en fa , un pot-pourri de ses plus grands succès... De quoi, sans aucun doute, lui faire oublier les échecs de Broadway de cette année 1933 qui, pour bien des raisons, n'était pas une année comme les autres...

*La première émission radiophonique de l'histoire, le 2 novembre 1920. L'équipe au complet diffuse le résultat des élections présidentielles Harding-Cox.*



*Speaker*

Mais avant, voici un message de notre sponsor, Feenamint, le délicieux chewing-gum laxatif...

Si l'on en a le cœur, il est tout à fait possible — et Dieu sait que peu de biographes de Gershwin ont résisté à cette tentation ! — d'épiloguer avec plus ou moins de délicatesse sur la nature du produit qui subventionnait ces émissions radiophoniques... surtout lorsque l'on sait que le compositeur était atteint de constipation chronique.

Il est peut-être plus intéressant de savoir que c'est grâce aux deux mille dollars (de 1934) qu'on lui donnait pour deux émissions hebdomadaires d'une demi-heure qu'il put investir son temps dans la production de son chef-d'œuvre, « Porgy and Bess ».

Comme l'écrivit DuBose Heyward, auteur du livret, « les produits comme Feenamint ont, dans notre pays, remplacé les mécènes d'autrefois... Les statistiques ont démontré qu'il y a vingt-cinq millions de postes de radio aux U.S.A. Leur contribution à l'art lyrique a été indirecte, mais importante. De leurs haut-parleurs sortit l'importante information qu'il était possible d'acheter Feenamint dans n'importe quel drugstore pour dix *cents*... information agréablement enveloppée dans la musique de Gershwin, avec le compositeur au piano. En utilisant un produit aussi actif, il peut arriver pire ! Et puis, de toute façon... la fin ne justifie-t-elle pas les moyens ? »

Quant à George, il ne resta pas longtemps sur les ondes :

— Il faut prévoir un programme différent pour chaque émission. A ce rythme, le répertoire le plus élaboré est vite épuisé. Le micro est un lion affamé qui dévore la matière grise. C'est une gageure, même pour un compositeur qui a l'habitude de produire rapidement ; j'en suis, pour ma part, à ma millième chanson !

*George au pupitre du Philharmonique de Los Angeles, en février 1937. Sa gestuelle était spectaculaire, son plaisir de paraître plus touchant que gênant.*



*George et DuBose Heyward, à l'époque où ils prirent enfin la décision de réaliser le projet « Porgy and Bess ».*





# Porgy and Bess

*« Sur une île près de Charleston, habitée seulement par des noirs, Gershwin se mit à chanter le « shout ». Bientôt, à leur émerveillement, il surclassa le meilleur d'entre eux, prenant la vedette. Il était sans doute le seul Américain de race blanche à pouvoir le faire. »*

*DuBose Heyward*

*« A regarder manger les hommes blancs, mon estomac vide se contractait, et je sentais monter en moi la colère. Pourquoi ne pouvais-je manger quand j'avais faim ? »*

*Richard Wright, in « Black Boy » (1908-1960)*

*S'accompagnant au piano, le compositeur chante un extrait de « Summertime ».*

## 1. Summertime

Assis devant les emblèmes de la puissance qu'il représentait, le *« Star Splangled Banner »* et l'aigle protégeant la devise : *« In God We Trust » (1)*, le juge blanc regardait l'homme noir en souriant :

— Alors tu es incapable de me dire qui a écrit « Veni, vidi, vici ? »

— Je ne sais pas, boss-man *(2)*.

L'homme fit un geste d'impuissance en prenant ses assesseurs pour témoins :

— Il n'a jamais entendu parler de Jules César... il est incapable de le citer dans le texte... et il voudrait être électeur ? On croit rêver ! Allez ! Au suivant !

Le suivant était un blanc. Le juge le toisa avec sympathie :

— Pouvez-vous me dire, jeune homme, le nom de la capitale des États-Unis ?

— Euh... Washington ?

Un sourire d'intense satisfaction éclaira le visage de l'homme de loi :

— Et voilà ! Autorisation de voter accordée ! Au suivant !

Cette pratique, pour tenter d'empêcher les noirs de bénéficier de leurs droits civiques, était monnaie courante dans les états sudistes qui ne s'étaient jamais remis de la défaite d'Appomatox *(3)*.

Dans les années 30, les anciens esclaves étaient loin d'avoir acquis leurs statuts de citoyens à part entière, et tous les prétextes étaient bons pour inventer des lois et des règlements locaux à leur détriment. En Caroline du Sud, le premier état à avoir pris l'initiative de sortir de l'Union (20 décembre 1860), les noirs vivaient dans des taudis, n'avaient droit qu'aux emplois de pêcheurs ou de ramasseurs de coton, et ne voyaient pas très bien la différence entre « avant » et « après » la guerre de Sécession.

Natif de la Caroline du Sud, DuBose Heyward était un être raffiné, cultivé, qui, un peu à la manière de Madame Beecher-Stowe, auteur de la célèbre « Case de l'Oncle Tom », se penchait avec cœur sur la condition des noirs. L'histoire de « Goat Sammy » l'avait particulièrement passionné.

Accroupi dans une petite boîte à roulettes tirée par une chèvre, le paralytique Samuel Smalls, dit « Goat Sammy », terrorisait les habitants des bas-quartiers de Charleston (Caroline du Sud). Ses yeux rougis par l'alcoolisme chronique brillaient comme des braises diaboliques dans un visage noir comme de l'ébène. Il faisait « la manche » dans les rues élégantes de la ville, et parvenait à apitoyer certaines âmes bien pensantes qui lui jetaient quelques *cents* sans trop oser le regarder.

Puis, le soir, il rentrait dans sa banlieue sordide, buvait ses aumônes, et cherchait querelle aux quelques femmes seules qui avaient la faiblesse de croire qu'elles pourraient éveiller autre chose dans son âme désespérée que la haine qui l'empoisonnait.

Un jour, on retrouva son corps dans le sable d'une des nombreuses petites îles qui jalonnent la côte de Charleston.

Ne retenant que le côté pathétique de Smalls, Heyward imagina une sorte d'« Oncle Tom » paralysé, en quête d'amour absolu, et lui donna le nom de « Porgy ». « Porgy » fut le titre du roman qui bouleversa l'Amérique en 1925.

« Porgy » fut le titre de la pièce (adaptée pour la scène par l'auteur et sa femme Dorothy) qui fit courir Broadway en 1927.

*Auto-portrait du peintre compositeur, habillé comme le dit une de ses chansons : « High Hat ».*

*Chez Emil Mosbacher, en Floride, en pleine composition de la partition de « Porgy and Bess ».*



*(1). Star Splangled Banner* : bannière étoilée, i.e. drapeau des U.S.A. *« In God We Trust »* : devise des États-Unis : « Notre confiance est en Dieu ».
*(2). Boss-man* : Monsieur-Patron.
*(3).* Lieu de capitulation des Sudistes, le 9 avril 1865.



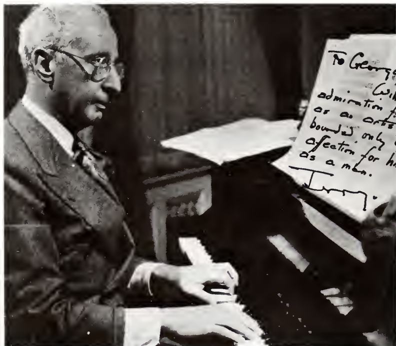
Il ne manquait plus à cette réussite que la dimension musicale…
George Gershwin en avait eu l'idée en 1926, dès qu'il eut achevé la lecture du roman. Il avait, dans ce sens, rencontré DuBose Heyward à Atlantic City, et les deux hommes ne s'étaient dit ni « oui » ni « non ». Il fallut attendre huit années avant que le projet prenne corps. Le compositeur de la Rhapsody In Blue n'était d'ailleurs pas le seul à avoir en tête la même intention. Son idole et excellent ami Jerome Kern, après le succès foudroyant de son « Show-Boat », s'intéressait à « Porgy ». Al Jolson était prêt à interpréter le rôle principal. Mais, en fin de compte, les contrats furent signés le 26 octobre 1933 entre Heyward et Gershwin, et le compositeur reçut la première esquisse du livret dès le mois suivant *(1)*. En décembre, Gershwin fit une halte à Charleston, en route pour des vacances en Floride, en compagnie de son compagnon Emil Mosbacher *(2)*.

— Que pensez-vous des dialogues ? demanda Heyward.

— A partir du moment où nous faisons un opéra — pas une comédie musicale — je suis partisan des récitatifs chantés… Mais il faut que je réfléchisse beaucoup, que je réunisse une quantité importante de matériel thématique avant de commencer. En attendant, auriez-vous la gentillesse de me montrer votre ville ?

Heyward fut trop heureux de faire visiter Charleston à son hôte qui, dès lors,

*« A George, avec une admiration pour l'artiste qui n'a d'égale que l'affection pour l'homme ». Jerome Kern.*



commença à s'imprégner de la musique locale, faite essentiellement de gospels et de petites formations de jazz.
De retour à New York, Gershwin s'expliqua à la presse : « Tout en conservant mon style personnel, je tâcherai de donner un « goût noir » prononcé à mon opéra. Le « goût noir » ? C'est la preuve que la musique noire est l'archétype même du jazz : le jazz moderne est bâti sur des rythmes et des tournures mélodiques qui nous viennent directement d'Afrique. »
Puis, à la mi-juin 1934, avec dans ses valises des croquis musicaux concernant le premier acte — et en particulier le merveilleux thème de *Summertime* — George prit la décision d'aller travailler « là où tout ça se passe. »
Heyward put mettre à sa disposition (ainsi qu'à celle d'Henry Botkin, son ami et cousin qui s'y connaissait si bien en peinture) une petite maison de plage à Folly Beach, à une quinzaine de kilomètres de Charleston. Là, dans un inconfort total « mais très inspirant », il coucha sur un vieux lit de camp, se rasant tous les trois jours, travaillant autant que possible en plein air.

(1). Durement touché par la crise de 1929, DuBose Heyward avait besoin d'urgence de faire rentrer de l'argent dans ses caisses.
(2) Emil Mosbacher, milliardaire du pétrole et play-boy des années 25 eut un fils, Emile Jr., qui devint chef du protocole du président Nixon.

*Un document historique : George salue après la première de « Porgy and Bess », au Symphony Hall, à Boston.*



## 2. Catfish Row

*Devant la petite maison de plage que lui a prêtée la famille de DuBose Heyward, près de Charleston, George contemple la mer entre deux séances de travail.*

Catfish Row est le nom de la localité où se situe une grande partie de l'action de « Porgy and Bess ». C'est à peine une invention, puisque c'est le lieu-dit « Cabbage Row » qui servit de modèle aux auteurs ; c'était un quartier minable fait de baraques de bois où les noirs vivaient dans la pauvreté la plus totale, véritablement empilés les uns sur les autres.
Gershwin s'y rendait souvent, ainsi que sur une petite île (une autre partie de l'opéra se situe sur Kittiwah Island) où habitait un groupe de personnages qui se nommaient les Gullahs et qui, disait-on, avaient conservé intactes leurs coutumes africaines : il put ainsi se plonger dans une ambiance faite de rythmes authentiques qui contribuèrent largement à son inspiration.
Pendant les récréations qu'il s'accordait, il peignait en compagnie de Botkin, nageait, faisait une bonne partie de pêche... et n'hésitait pas à aller faire un petit tour dans les célèbres maisons de tolérance de Charleston.
Un soir, il entendit des chants d'une remarquable beauté, en passant devant une église réservée aux noirs :

— Écoutez, c'est merveilleux ! dit-il à Heyward.

— Ce sont les Holy Rollers. Ils invoquent le Seigneur, le suppliant de ne pas laisser la tempête dévaster leurs récoltes.

Ainsi naquit la quatrième scène du second acte, au cours de laquelle les habitants de Catfish Row prient Dieu d'épargner leur village de l'ouragan.
Cette « immersion » dans une ambiance authentique s'ajouta aux nombreuses expériences musicales que George avaient eues avec la musique noire : les boîtes de nuit de la 125e Rue, les heures passées à écouter des pionniers comme Eubie Blake ou Will Vodery, les moments d'extase que lui procuraient les œuvres de W.-C. Handy, et les improvisations de Tatum...
Il est impossible de prétendre qu'il n'y a pas d'authenticité dans « Porgy and Bess ». Les critiques qui l'ont affirmé étaient bien mal informés, comme nous le verrons plus loin.

## 3. I'm On My Way

La première de « Porgy and Bess » (1) eut lieu à l'Alvin Theater de New York le 10 octobre 1935. Il y eut cent vingt-quatre représentations. Il est rare qu'un opéra — fût-ce à Bayreuth ou à la Scala de Milan — tienne aussi longtemps.
En quelque sorte, un record absolu.
Mais à Broadway, cela s'avérait insuffisant pour permettre aux producteurs, le Guild Theater, de récupérer leur investissement.
Et c'est là que naît l'ambiguïté : en tant que comédie musicale, « Porgy and Bess » fut loin d'être un succès ; en tant qu'opéra, ce fut un triomphe sans précédent.
Lorsque, dans les toutes dernières minutes, Porgy — interprété par Todd Duncan — eut fini de chanter *I'm On My Way* (Je suis en route) et que le

(1) On trouvera une traduction des plus importantes parties du livret au chapitre « Discographie ».



rideau tomba, la salle se divisa aussitôt en trois groupes distincts d'inégale importance.

Les habitués de la « musical revue » furent décontenancés par les récitatifs chantés, la sophistication de la mise en scène, le haut niveau de l'orchestration. Ils étaient venus applaudir un nouveau triomphe du compositeur de « Of Thee I Sing » ; ils découvraient une sorte de Georges Bizet américain. Un peu comme une tablée venue déguster un « T Bone Steak » chez « Broadway Joe », et à qui on sert un gratin de queues d'écrevisses à la Paul Bocuse : c'est peut-être excellent, mais ce n'est pas ce qu'on a commandé !

En revanche, les connaisseurs sans préjugés savaient que George leur préparait une nouvelle création ; depuis longtemps, ils attendaient qu'un compositeur de génie fasse non pas « la » mais « sa » synthèse des musiques américaines. Ceux-là ne furent pas déçus. Ils étaient venus applaudir un nouveau Gershwin qui, parti des pianolas de la 125e Rue, voulait prouver qu'on pouvait être né à Yorkville *(1)*, être autodidacte, et avoir droit de cité un jour au Metropolitan Opera de New York *(2)*.

Et puis, il y eut les éternels chipoteurs, le petit bataillon aigri qui se prend pour la garde impériale de Sa Majesté la Culture et qui correspond si bien à ce dicton américain : « Si vous êtes incapable de créer quoi que ce soit, enseignez donc aux autres comment il faut faire ! »



*Alexander Smallens, en compagnie de Madame Gershwin mère, et d'Anne Brown, créatrice du rôle de Bess. Smallens dirigea l'orchestre à la première, fut à l'origine de la recréation en 1942 et de la tournée internationale de 1956. Comme les parents de Gershwin, il était né à Saint-Petersbourg.*

Olin Downes, du *Times*, écrivit : « Monsieur Gershwin n'a pas acquis le style de la composition lyrique. Si, à certains moments, on pourrait se croire à l'Opéra, à d'autres on se croirait à l'Opéra Comique ; et à d'autres encore au music-hall. »
Samuel Chotzinoff, du *Post*, commenta : « ... une création hybride qui hésite entre le drame musical, l'opérette et la comédie musicale. Les nombreuses « chansons à succès » qui ornementent la partition (et qui auraient leur place dans une revue de Broadway) sont trop éloignées du niveau auquel se situe le vrai opéra. » Lawrence Gilman, du *Herald Tribune*, apporta la touche finale à ce concert de radotages : « On pourra peut-être trouver bien dur de reprocher à Monsieur Gershwin d'avoir parsemé sa partition des chansons à succès qu'elle contient et qui, sans aucun doute, contribueront à sa fortune et à sa célébrité. Pourtant, elles en sont la faiblesse essentielle. Elles sont autant d'insultes faites à l'intégrité d'une partition de haut-niveau. »
On touche presque au sublime... La diète musicologique de ces messieurs

*(1)* C'est ainsi qu'on nommait parfois le Lower East Side de Manhattan.
*(2)* On peut se demander pourquoi cette vénérable institution ne produisit pas « Porgy and Bess ». C'est tout simplement parce que le seul — et principal — administrateur qui croyait en Gershwin et avait les moyens de financer de tels projets, Otto Kahn, venait de mourir. Le célèbre « Met » refusa donc de se lancer dans une opération qu'il jugea hasardeuse.



était tellement congrue qu'ils en arrivaient à ne plus pouvoir digérer une mélodie populaire !

Dans un article paru dans le *New York Times* du 20 octobre 1935, George Gershwin eut le sang-froid de leur répondre courtoisement : « Porgy and Bess » est un conte folklorique. Il est donc normal que les gens y chantent des mélodies folkloriques. Lorsque j'ai commencé à travailler la partition, j'ai pris la décision de ne pas utiliser de thèmes folkloriques originaux parce que je voulais donner une unité à la composition. J'ai donc écrit mes propres spirituals et mes propres mélodies. Mais ils sont d'inspiration folklorique et « Porgy and Bess », en conséquence, est un opéra folklorique... »

« Parce que « Porgy and Bess » exprime un aspect de la vie des noirs américains, on y voit apparaître certains éléments qui, jusqu'à présent, n'avaient pas encore trouvé leur place sur la scène lyrique. J'ai donc adapté mes techniques de composition au sens du drame, à l'humour, aux superstitions, à la ferveur religieuse, à la danse et à toutes les formes créatives supérieures qui inspirent cette race. Si, en faisant cela, j'ai créé une nouvelle forme d'expression lyrique, qui mélange l'opéra classique et le théâtre moderne, elle découle tout naturellement de la matière qui a été travaillée... J'ai tenté ici de développer un aspect de la culture américaine qui permettrait de séduire beaucoup de monde au lieu de ne plaire qu'à quelques « happy few »... (c'est l'auteur qui souligne). Quant aux mélodies à succès, presque tous les opéras de Verdi en contiennent. La Carmen de Bizet est une succession continuelle de « tubes »...

« Porgy and Bess » est peut-être à la musique classique ce que « Les Trois Mousquetaires » sont à la littérature. Combien de critiques littéraires, voire de professeurs caverneux, reprochent à Dumas-père de n'être pas un « auteur », sous prétexte que ses œuvres se vendent par millions d'exemplaires ? Si nous étions assez crédules, nous finirions par penser que seules les choses qui ne plaisent pas ont une réelle valeur artistique. »

Que dire, alors, du goût des musiciens qui ont mis « Porgy and Bess » à leur répertoire ?

L'intuition d'un Louis Armstrong vaut bien les analyses d'un Olin Downes. Le génie d'un Ray Charles peut rivaliser avec les réflexions savantes d'un Samuel Chotzinoff. La créativité d'un Miles Davis supporte aisément qu'on la compare aux écrits desséchés de Lawrence Gilman *(1)*.

George Gershwin, aux yeux de certains « détenteurs de la culture », avait commis des crimes impardonnables. Il avait mélangé les chansons populaires à la musique sophistiquée : il avait emmené une « fille » à l'Opéra. Il avait confondu qualité et succès, ignorant qu'aux yeux de la plupart des critiques, une création qui plaît au « vulgum pecus » est nécessairement suspecte.

Il convenait d'urgence de balayer ce genre du répertoire, de même qu'on était en train, à la même époque, de « nettoyer » les scènes new-yorkaises d'une autre calamité : le rire :

« La plupart des pièces drôles ont disparu du répertoire, et c'est la faute des critiques. L'un de nos critiques les plus renommés (inutile de divulguer son nom) écrivit récemment à propos d'une pièce intitulée « Make A Million » et interprétée par Sam Levine : « Ceci n'est pas un compte-rendu mais tout juste une confession : j'ai passé une bonne partie de la soirée d'hier à me tordre de rire au spectacle d'une pièce absolument nulle. » Et voilà. Ce critique s'est tordu de rire toute la soirée, mais en définitive a jugé la pièce « absolument nulle ». Sa seule ambition était de faire rire. Elle y a réussi. On ne promettait pas « Le Roi Lear » ou « La Mort d'un Commis Voyageur ». Il

---

*(1)* On trouvera, en annexe, quelques suggestions discographiques des « Porgy and Bess » interprétés par les grands du jazz.

ne s'agissait que d'une plaisante comédie. Ce n'était sans doute pas assez relevé pour notre homme. J'aimerais bien savoir qui, un jour, a décidé que ces six critiques new-yorkais et une bonne dizaine d'autres à travers tout le pays étaient les anges gardiens du Goût du Public. Pourquoi n'abandonnent-ils pas le théâtre pendant quelques siècles, pour laisser au spectateur une chance d'aller voir ce qu'il veut ? » (*Mémoires de Groucho Marx*) *(1)*.

*(1)*. Traduction de Jacques Le Gal et Pierre Michaut, parue en 1981 chez l'Atalante - Nantes.



*« Aux États-Unis, nous avons une émission qui s'intitule : « vous pariez votre vie » avec Groucho-Marx. En U.R.S.S., ils ont une émission qui s'intitule « Nous prenons votre vie » avec Karl Marx. » (G. Marx, au micro de la National Broadcasting Company).*



# Hollywood, acte II

*« Quand on connaît un être à travers son œuvre, on a l'impression qu'il vivra éternellement. »*

*Anaïs Nin*

*« Footlight Parade », l'une des innombrables super-productions des années 30. Hollywood n'avait pas attendu Gershwin pour voir les choses en grand !*





*Sans le savoir, George fait ses adieux à New York. Ces photos d'amateur ont été prises lors de la répétition de son dernier concert au Lewisohn Stadium, en 1936.*



c'est le gouvernement qui en prendra 80 %. Est-ce vraiment une raison de me faire souffrir ? Allons, signez ! et je vous pardonnerai...
Les frères Gershwin se laissèrent tenter en souriant. George offrit deux concerts, les 9 et 10 juillet 1936, au Lewisohn Stadium de New York ; ce fut une grosse déception : sept mille personnes à chaque représentation au lieu des dix-sept mille de l'année précédente. Certes, on pouvait admettre que la chaleur étouffante entrait pour quelque chose dans cet échec, mais, néanmoins, George en fut très affecté. Il l'aurait été d'autant plus s'il avait su que c'était la dernière fois qu'il jouait devant un public new-yorkais...
Le 10 août 1936, après avoir confié leurs effets au garde-meuble, Leonore, Ira et George Gershwin s'envolèrent pour Los Angeles. Deux semaines plus tard, ils louèrent une splendide propriété au 1019 North Roxbury Drive à Beverly Hills, villa dont Ira devint propriétaire par la suite, et où il demeure encore aujourd'hui.
Quelle était donc la ville dans laquelle ils venaient s'installer et qu'avait-elle à leur offrir ?

## 2. Image et son

Thomas Edison, Marcus Loew, Adolph Zukor et autres William Fox, les précurseurs du cinéma, s'étaient aperçus, dès 1910, que leur industrie avait besoin d'espace et de soleil pour se développer *(1)*.
Les terrains désertiques autour de Los Angeles étaient à vendre pour trois fois rien, il y avait du soleil à n'en plus vouloir. Les impôts étaient inexistants en Californie, et les grands trusts de distribution et d'exploitation pouvaient s'organiser en toute quiétude. Bref, toutes les conditions étaient remplies pour qu'Hollywood devint rapidement un paradis, une oasis de paix et de prospérité.
Dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle naquirent des firmes comme MGM, RKO, Universal, Warner, Paramount ou Fox, dont le sigle allait devenir aussi célèbre que les stars qu'elles proposaient : Valentino, Garbo, Barrymore, Keaton, Chaplin, Swanson, Karloff.
Pourtant, en 1926, un concurrent se présenta sous une forme bien inattendue pour des gens qui ne pensaient qu'en termes d'images : la radio.
Lorsque les stations diffusèrent le match Dempsey-Tunney sur l'ensemble du territoire, ce fut l'alerte générale : les salles de cinéma, ce soir-là, étaient restées désertes !
Dès le mois suivant, sous le regard méprisant des « muettistes » et de leur chef de file Charles Chaplin, on investit dans un nouveau système, le vitaphone, qui permettait de projeter le son en même temps que l'image, et on importa une nouvelle catégorie de professionnels : les ingénieurs du son.
Les premiers essais — des courts métrages testés dans des salles pilotes — furent concluants. La Warner se lança tête baissée dans une production révolutionnaire : « The Jazz Singer » avec le succès que l'on sait pour la chanson *Swanee* du jeune George Gershwin. La Fox améliora le système sonore en brevetant son propre procédé, le Movietone.

*(1)* Il est amusant de noter que la première société de production cinématographique de l'histoire, la Biograph, s'était installée 14<sup>e</sup> Rue, près du Lower East Side, à quelques « blocks » de Tin Pan Alley.

En 1929, le cinéma était le roi des spectacles aux USA, et rien ne semblait pouvoir mettre en péril son prodigieux essor...

Rien, pas même la crise ? C'est ce que prétendaient certains, qui ajoutaient : « Quand l'économie va mal, le show-business se porte bien. »

Une affirmation bien hasardeuse, pour la simple raison que lorsque les spectateurs n'ont presque plus d'argent, ils ne vont plus au spectacle. La Dépression n'épargna pas le cinéma. Les chiffres le prouvèrent dès 1930. La réaction des producteurs fut de tirer dans tous les coins. La MGM proposa des films d'horreur, style « Frankenstein » et « Dracula », et fut sauvée de la faillite. Mais bientôt, ce fut le rire qui triompha : en période de disette, il vaut son pesant d'or. Eddie Cantor, Joe E. Brown, les Marx Brothers, WC Fields, Laurel et Hardy, Will Rogers et Charlie Chaplin virent rapidement grossir leurs comptes en banque. Mais ces succès très « ciblés » n'empêchèrent pas la fréquentation des cinémas de tomber de cent dix à soixante millions d'entrées entre 1931 et 1933.

Loin de se laisser abattre, les producteurs cherchèrent sans cesse de nouvelles idées. RKO obtint un gros succès avec le premier film du couple Fred Astaire-Ginger Rogers, « Carioca », en 1933.

*Astaire et Rogers dans « Swing Time », leur dernier film. Au bout de la quarante-septième prise de cette séquence, les pieds de Ginger étaient en sang.*



Il fallut cependant attendre le « New Deal » de Franklin Roosevelt pour qu'Hollywood redevienne Hollywood.
Dès 1934, on produisit trois cent soixante et un films. Il y en avait pour tous les publics, et les acteurs « box-office » se nommaient Shirley Temple, Clark Gable, Wallace Beery, Mae West, Joan Crawford ou Norma Shearer. En 1936, la British Gaumont avait exporté son meilleur poulain, Alfred Hitchcock, qui faisait des ravages avec « Les 39 Marches » et « L'Homme qui en savait trop ».
Darryl Zanuck dirigeait la Fox, première puissance cinématographique mondiale. La Warner faisait fortune avec Errol Flynn. Bette Davis remportait l'Oscar avec sa création dans « Dangerous ». Fred Astaire, Claudette Colbert, Charles Chaplin, Greta Garbo, Marlène Dietrich et Robert Taylor étaient les vedettes les mieux payées.
Dans toute cette fabuleuse course aux trésors, la musique avait su se rendre indispensable. Le jeune prodige autrichien, Erich Wolfgang Korngold, venait de s'installer à Beverly Hills après avoir créé « Captain Blood » pour la Warner et « Give Us This Night » pour la Paramount. Alfred Newman avait composé « Les Misérables » pour United Artists, et « Come And Get It » pour MGM. Max Steiner travaillait en exclusivité pour RKO et venait de terminer « Les Trois Mousquetaires » et « Follow The Fleet ». Dimitri Tiomkin, créateur du Concerto en Fa à Paris, (*lire p. 55*) avait créé un ballet pour « Broadway to Hollywood », et Franz Waxman avait fait frémir les instruments avec « La Femme de Frankenstein »... *(1)*.
Excellents musiciens, tous de formation classique, ils avaient su adapter leurs connaissances et leurs compétences aux besoins d'un marché qui pourrait se caractériser par la réflexion d'un des personnages d'Anouilh : « Le cinéma est une industrie. Malheureusement, c'est aussi un art. »

*(1)* Le seul compositeur « cérébral » américain à avoir réussi à Hollywood était George Antheil. Cocteau avait dit de lui : « c'est un génie », après avoir entendu son « Ballet mécanique pour enclume, cloches électriques, avertisseurs automobiles, seize pianos, hélice d'avion et orchestre symphonique », composé « pour prévenir le monde de la mécanisation inconsciente de ses formes de réflexion ». Mais il avait été mis au pas par Cecil B DeMille qui lui demandait des compositions... plus orthodoxes !

*L'intérieur du cinéma Avalon, en Californie, l'un des grands temples du 7e Art des années 30.*



## 3. Si on dansait ?

George était enchanté par sa belle maison blanc-crème de Beverly Hills. Chaque matin, après son petit déjeuner, il faisait une bonne heure de tennis avec Ira, avant de plonger dans la piscine. Puis, après s'être lavé et rasé pour la première fois de la journée (sa barbe était tellement épaisse que sa *five o'clock shadow (1)* apparaissait à partir de deux heures de l'après-midi), il allait faire un petit tour aux studios RKO pour bavarder avec l'équipe qui travaillait sur son film. La première visite était pour les deux scénaristes, Allan Scott et Ernest Pagano, toujours à la recherche d'un gag désopilant :

— Ah, George ! Ecoute ça, et dis-nous ce que tu en penses : tu sais, dans la séquence où Astaire s'aperçoit que c'est son impresario qui a tout fait pour l'empêcher de se fiancer avec Ginger Rogers...

— A bord du bâteau qui les emmène du Havre à New York ?

— Oui, c'est ça. Eh bien, pour se venger, il organise une fausse alerte à l'incendie. L'impresario, affolé, met son gilet de sauvetage. Fred en profite pour lui mettre un haut de forme sur la tête, une raquette de tennis dans une main, une cage d'oiseau dans une autre, son sac de golf à l'épaule et hop ! il l'expédie comme ça sur le pont, en plein midi, devant tout le monde... Désopilant, non ?

— Ça va faire un malheur, Ernest, je ne te dis que ça !

Ensuite, il allait boire un café avec le metteur en scène, Mark Sandrich.

— Alors, cette musique, ça avance ?

— On a trouvé un truc superbe avec Ira, hier soir. Ecoute ça :

*« They all laughed at Christopher*
*Columbus, when he said the world*
*was round,*
*They all laughed when Edison*
*recorded sound,*
*They all laughed at Wilbur and his*
*brother, when they said that man*
*should fly.*
*They told Marconi, wireless was a*
*phoney. It's the same old cry.*
*They laughed at me, wanting you,*
*Said I was reaching for the moon,*
*But ho ! you came through, now*
*they' ll have to change their tune.*
*They all said we never could be*
*happy.*
*They all laughed at us and how,*
*But Ho, Ho, Ho !*
*Who's got the last laugh now ?*

Quand Christophe Colomb a dit :
« La terre est ronde », ils ont tous
gloussé.
Quand Edison a dit : « Je vais
enregistrer le son », ils se sont tous
marrés.
Quand Wilbur (2) et son frère ont

(1). *Five o' clock shadow* : « ombre de cinq heures », c'est-à-dire « barbe qui apparaît trop tôt quand elle est mal rasée ». C'était une invention publicitaire de la firme Gillette

(2). Wilbur et Orville Wright, créateurs de l'aviation américaine.

dit : « On va voler », ils se sont
tous esclaffés.
A Marconi, ils ont dit : « La
Radio ? Ça vaut pas une tune ! »
Quant à moi, quand j'ai dit que je
t'aimais, ils ont dit : tu ferais aussi
bien de vouloir acheter la lune.
Mais aujourd'hui, il va falloir qu'ils
changent d'attitude,
Depuis que tu m'as rempli de
béatitude.
On les a peut-être bien fait rigoler.
Mais, oh ! oh oh !
A nous, maintenant, de rire à gorge
déployée. »

Sandrich applaudit, enchanté :

— Tu chantes faux sans piano... mais tu sais que ton frère ferait un excellent dialoguiste ?

*Astaire est ailleurs, tandis que George et Ginger Rogers échangent un regard complice pendant l'une des nombreuses répétitions de « Shall We Dance ».*

George se réservait toujours la visite la plus agréable pour la fin. Dans un studio spacieux de RKO spécialement installé pour lui, Fred Astaire travaillait ses chorégraphies en compagnie de Ginger Rogers, sous l'œil admiratif de Hermes Pan et Harry Losee, directeurs de danse. Depuis « Carioca », ils avaient triomphé ensemble dans cinq films, tous produits par Pandro Berman : « The Gay Divorcee », « Roberta », « Top Hat », « Follow The Fleet », « Swing Time ».

On chuchotait que l'ambiance entre Ginger et Fred n'était pas au beau fixe. Elle avait un caractère d'enfant gâtée, lui était un despote sans cesse à la recherche de la perfection.

— C'est parfait... mais on recommence ! dit-il au moment où George entra dans le studio.

— Et moi je ne recommencerai pas ! hurla Ginger. J'ai un cours d'art dramatique dans une demi-heure. Car je ne suis pas *que* danseuse, moi ! Je suis *également* tragédienne !

Elle sortit en claquant la porte... théâtralement.

George savait qu'un début de brouille envenimait les rapports du plus célèbre couple cinématographique d'Hollywood. Loin de se mêler à ce genre de choses, il se mit à pianoter une mélodie qui lui trottait par la tête. Fred fut tout de suite sous le charme :

— C'est superbe, dis-moi. Tu as déjà un titre ?

— Pas encore... mais j'aimerais que ça exprime quelque chose du genre : « on m'empêchera peut-être de t'embrasser et de t'épouser... mais on ne me fera jamais oublier ta façon de marcher, de boire ton thé, de mettre ton chapeau... » Tu vois ce que je veux dire ?

— Ah oui ! Dans la séquence où on s'aperçoit qu'on s'aime mais qu'on ne pourra jamais se marier ? Dis à Ira de se mettre au boulot : j'ai l'impression que ça va être superbe ! *(1)*.

George salua cérémonieusement Astaire qui s'était remis tout seul au travail. Il regarda sa montre : bientôt l'heure de rencontrer son ami Arnold Schönberg sur le court de tennis.

Gershwin avait rencontré Schönberg quelques jours plus tôt, et un courant de sympathie s'était immédiatement établi entre les deux hommes. Ils avaient beaucoup de points communs : une passion pour le tennis, un penchant pour la peinture du dimanche et une très grande estime pour leur ami Charles Chaplin.

*(1)*. Quelques jours plus tard, naquit une chanson immortelle : They Can't Take That Away From Me.

Quant à leur manière de concevoir la musique, c'était un autre problème. On peut, sans prendre beaucoup de risques, supposer que le dodécaphonisme du créateur de l'École de Vienne était assez éloigné des préoccupations du mélodiste de Broadway. Bien sûr, George se répandait en éloges sur les compositions du « Herr Professor » qui enseignait depuis peu à l'U.C.L.A. *(1)*. Mais il est certain qu'il avait du mal à « avaler » des œuvres comme « Moïse et Aron » ou « Pierrot Lunaire ». La veille encore, il avait assisté à la création du Quatrième Quatuor à cordes opus 37 :

— C'était magnifique, dit-il à Schonberg avec aplomb, tout en enlevant la presse de sa raquette.

— Vraiment ? répondit Schönberg, ravi. Je trouve en effet que c'est une œuvre plus plaisante que le Troisième Quatuor. Mais je vais vous faire un aveu, mon cher Gershwin : ma musique n'est pas plus difficile qu'une autre. Elle est tout simplement mal jouée.

— Moi, répondit Gershwin, si jamais je devais composer un quatuor — et pourquoi pas, après tout ? — je crois que je me lancerais dans quelque chose de simple. Comme du Mozart, par exemple.

Schönberg eut un haut-le-corps :

— Eh bien moi, je ne suis pas un homme simple, rétorqua-t-il sur un ton

*(1)*. University of California Los Angeles.





pincé. Et puis, de toutes façons, vous auriez tort de croire que Mozart à son époque ait été considéré comme un homme simple !
Puis il reprit un ton plus décontracté :

— Allons ! A vous le service ! *(1)*.

Plus tard, Arnold Schönberg expliqua très clairement ce qu'il pensait de la musique de Gershwin : « Bien des musiciens refusent de considérer George Gershwin comme un compositeur sérieux. Mais ils devraient comprendre que — sérieux ou pas — il est un compositeur, c'est-à-dire un homme qui vit dans la musique et s'exprime — sérieusement ou pas, profondément ou superficiellement — à travers la musique, pour la simple raison qu'elle est sa langue maternelle... Il est absolument évident que Gershwin fut un novateur. Ce qu'il est parvenu à faire avec du rythme, avec des harmonies, avec des mélodies, n'est pas seulement de la stylistique. C'est même un langage très éloigné du maniérisme de bien des compositeurs qui se prétendent « sérieux »... Ses mélodies ne sont pas le produit d'une formule appliquée mécaniquement : ce sont des entités indissolubles. Mélodie, harmonie et rythmes sont faits dans le même moule, et ne sont jamais des pièces rapportées. »

## 4. They Can't Take That Away From Me

Cette soirée de fin août 1936 était divinement tiède. Dans le grand salon de sa propriété qui donnait directement sur la piscine, Paulette Goddard regardait « son ami le pianiste » à travers ses longs cils qui, à l'étonnement des maquilleurs d'Hollywood, n'étaient pas faux :

— Je vais te dire une chose, lui dit-elle en s'étirant langoureusement. Les hommes veulent m'épouser pour à peu près la même raison qui pousse les lapins à se précipiter sur les phares de ma Rolls...

— C'est bien la première fois qu'on me traite de lapin, répondit Gershwin. Resplendissante de charme et de beauté, cette ancienne Ziegfeld Girl, divorcée d'un milliardaire sudiste ennuyeux comme la pluie, « qui avait tendance à remplacer le tennis et le ski nautique par le bourbon », était l'épouse de Charlie Chaplin depuis 1932. Mais, comme elle l'avait dit à Gershwin :

— Ce n'est pas très drôle, la vie avec lui. Il ne pense qu'à ses scripts ! Dans les dîners, il les raconte, il les mime... Bien sûr, ça fait rire tout le monde. Mais qu'est-ce que tu veux, voir la même pièce tous les soirs, même quand elle est géniale, ça finit par être usant !

George était tombé éperdument amoureux d'elle. Il l'était d'autant plus qu'elle était bien la première à lui résister ! Avec une nonchalance, une gentillesse et un rien de mystère qui augmentaient encore son attirance pour elle. La célèbre Anita Loos, auteur de « Les hommes préfèrent les blondes », avait écrit à son propos *(2)* : « A l'encontre de Circé, magicienne de la fiction homérique, Paulette Goddard ne métamorphose pas les hommes en pourceaux, mais en charmants petits chatons inoffensifs. »

— Alors, c'est non ? insista George.

*George fixe avec attention le sujet de son portrait : Arnold Schönberg, créateur de l'école de Vienne et de la musique sérielle. George et lui échangeaient des balles sur un court de tennis. Schönberg, peintre lui-même, ne fit jamais le portrait de George.*

*(1)*. Cette conversation est le résultat d'une petite recherche faite par Charles Schwartz *(opus cité)* et d'une correspondance qu'eut Schonberg en 1936 avec Mme Elizabeth Sprague-Coolidge, mécène américain qui commanda des œuvres à Stravinsky, Bartók et Prokovief, et dont la Fondation contribua à l'essor de la musique contemporaine aux U S.A. Mrs. Coolidge est la dédicataire du Quatrième Quator de Schonberg, et l'ensemble qui le créa portait son nom.

*(2)* Gershwin lui fit cette dédicace : « Personnellement, je préfère les brunes. Mais il est vrai que je ne suis pas un gentleman... »



— Joue-moi quelque chose de tendre, répondit-elle. Mais attention ! Pas la valse à deux sous que tu réserves aux starlettes. Je veux de l'inédit ! Gershwin rougit jusqu'à la racine des cheveux.

— Qui t'a parlé de cette valse ?

— Hedda Hopper. Elle sait tout. *(1)*.

George sourit tendrement. Il sentait quelques élancements dans sa tête, et craignait qu'une de ces maudites migraines — de plus en plus fréquentes — vienne gâcher cette soirée. Il se mit au piano de bonne grâce, et chanta pour Paulette Goddard la chanson qu'elle lui avait inspirée :

*Our romance won't end on a sorrowful note,*
*Though by tomorrow you're gone ;*
*The song is ended, but as the songwriter wrote,*
*The melody lingers on.*
*They may take you from me,*
*I'll miss your fond caress.*
*But though they take you from me,*
*I'll still possess...*
*The way you wear your hat,*
*The way you sip your tea,*
*The mem'ry of all that,*
*No, no, they can't take that away from me !*
*The way your smile just beams,*
*The way you sing off key,*
*The way you haunt my dreams,*
*No, no ! They can't take that away from me.*
*We may never, never meet again, on the bumpy road to love.*
*'Still I'll always, always keep the mem'ry off,*
*The way you hold your knife,*
*The way we danced 'till three,*
*The way you changed my life,*
*No, no they can't take that away from me !*

Notre aventure ne se terminera pas sur une note larmoyante,
Bien que tu t'en ailles demain ;
La chanson est finie, mais comme l'écrit le parolier :
« La mélodie persiste ».
Ils t'enlèveront peut-être à moi,
Tes caresses me manqueront,
Mais malgré cela
Je n'oublierai jamais...
Ta façon de mettre ton chapeau,
Ta façon de boire ton thé.
Ces souvenirs-là,
Ils ne me les enlèveront jamais !
Ton sourire rayonnant,
Ta voix qui chante faux,
Toi qui hantes mes rêves,
Non, ça, vraiment,
Ils ne me l'enlèveront jamais !
On ne se verra peut-être plus jamais, sur la route cahotante de l'amour,
Mais je n'oublierai jamais,
Comme tu tiens ton couteau,
Comme nous avons dansé toute la nuit,
Comme tu as changé ma vie,
Non, ça, vraiment, ils ne me l'enlèveront jamais !

*La somptueuse Paulette Goddard, épouse de Chaplin, qui dansa (elle aussi) avec Astaire dans « Second Chorus », et fit tourner la tête à toute la population mâle d'Hollywood.*

*(1)*. Hedda Hopper, comédienne de l'écurie du célèbre Irving Thalberg, producteur MGM, qui passait pour être la langue la plus acérée d'Hollywood.


EXPRESS

Paulette n'eut pas le temps de se précipiter dans les bras de George pour le remercier. La chanson à peine terminée, il s'était pris la tête entre les mains, serrant les dents pour ne pas hurler.

— Je vais téléphoner au médecin de Charlie, le docteur Reynolds, dit-elle en décrochant l'appareil.

— Non, non. Dis à Ira de venir me chercher... et qu'il demande au docteur Zilboorg qui est son correspondant à Los Angeles.

Le docteur Zilboorg recommanda aussitôt l'un de ses collègues psychiatres qui envoya George chez un neurologue, le docteur Gabriel Segall. Un check-up complet ne révéla pas la moindre anomalie.

— En fait, dit Segall, nous devrions effectuer un prélèvement cérébro-spinal pour déceler ou non la présence d'une éventuelle tumeur au cerveau.

— C'est douloureux ?

— Je suis obligé de vous répondre que ce n'est pas agréable...

— Alors non ! Et puis, de toutes façons, je n'ai rien d'autre que des tensions psychologiques... J'ai beaucoup de travail, vous savez.

En effet, toutes les chansons du film étaient terminées. On avait songé à l'intituler « Watch Your Step » — Attention où vous mettez les pieds —, titre du livre dont était tiré le scénario, mais on avait fini par opter pour la suggestion d'Astaire : « Shall We Dance ? » — Si on dansait ? — *(1)*.

Pandro S. Berman était tellement enchanté par les mélodies de George qu'il lui avait immédiatement signé un nouveau contrat, pour une autre comédie musicale avec Astaire et Rogers, qui devait être tirée du roman de P.-G. Wodehouse, « A Damsell in Distress ».

D'autre part, George venait d'accepter de donner une série de concerts à San Francisco, à Berkeley, à Detroit et à Los Angeles pour deux mille dollars la soirée. Tout était beau, tout était rose. Inutile de s'inquiéter pour quelques maux de tête...

*Simone Simon, la Brigitte Bardot de l'époque, ici en compagnie de Jean Gabin dont elle fut la partenaire dans « La Bête Humaine ».*

*(1).* Ce titre fut traduit en français par : « L'Entreprenant Mr. Petrov... ».



*Paulette Goddard avec son époux, pendant le tournage du « Dictateur ». C'est à cette époque qu'elle fit la connaissance de son futur mari, Burgess Meredith.*



## 5. A Foggy Day

Chaque soir, avant de sortir, George Gershwin s'asseyait devant sa glace pour constater les dégâts que commençait à causer une calvitie naissante. Il branchait ensuite un appareil ultra-moderne qui, par des massages réguliers en forme de « huit », permettait à un produit miracle de pénétrer son scalp en profondeur.
Cette opération lui donnait le loisir de scruter son visage.
Non, décidément, rien ne laissait entrevoir la quarantaine qui l'attendait au tournant. Pas de rides. Pas de poches sous les yeux. Pas le moindre cheveu gris. Le teint bronzé, le regard sombre et pétillant, il était plus séduisant que jamais.
D'ailleurs, son véritable miroir, c'était les femmes. Dieu soit loué, elles n'étaient pas toutes aussi difficiles à conquérir que Paulette Goddard !
Ce soir-là, par exemple, il avait rendez-vous avec un « ravissant petit Tanagra blond » qui venait de Paris, et qui lui avait offert ces deux superbes brosses en or, gravées à son chiffre, « G.G. ».
Elle avait eu le bon goût d'ajouter à son présent une chaîne et une clef, également en or et frappées aux initiales de George. Le compositeur pouvait ainsi ouvrir la porte de la somptueuse villa de la dame sans être obligé de sonner *(1)*.
Il exécuta un pas de deux dans l'escalier, comme son ami Astaire qui commençait déjà à imaginer les chorégraphies de « A Damsell In Distress » — Une demoiselle en perdition —. Lui-même avait déjà composé l'une des chansons, et Ira avait immédiatement écrit les proles : *A Foggy Day*.

— Tu veux que je te dise ? Parti comme c'est, ce film va marcher encore mieux que le premier ! avait-il dit avec enthousiasme à Pandro Berman.
Le pauvre George ne le sut jamais : sa prédiction s'avèra fausse. « A Damsell in Distress » fut un épouvantable navet, comme devait l'expliquer à sa façon l'auteur du livre, P.G. Wodehouse :
« En fait, c'est Gershwin qui a insisté pour qu'un film soit tiré de mon roman (paru en 1919), pour la seule raison que le héros principal est un compositeur américain nommé George. On remit donc mon œuvre à deux tueurs à gage qui, à cette époque, officiaient avec un certain succès à « Cingléville-sur-Pacifique » *(2)*. Le résultat fut un gâchis total. »
« Pour une raison incompréhensible, on voit encore ce navet sur les écrans de la télévision américaine ; cela a, à chaque fois, pour effet d'éteindre un nombre incalculable de récepteurs, des plages à galets du Maine aux palmiers de la Floride. Certains de mes amis m'ont questionné à propos des cernes sombres qui bordent mes yeux et de cette habitude que j'ai de sursauter comme une grenouille hypertendue à l'écoute d'un bruit soudain ; la raison est parfaitement limpide : il y a seulement cinquante ans que j'ai été mêlé au tournage de « A Damsel In Distress » !... »
Les « Mauvais » — ainsi avait été officiellement baptisée l'équipe des scénaristes — démontrèrent avec éclat à quel point la direction des studios avait eu raison de leur faire confiance ! Ils commencèrent en premier lieu par modifier totalement l'histoire au bénéfice d'une autre destinée à un public d'hydrocéphales attardés. Puis ils fixèrent leur attention sur le héros. Il n'y

*George avec Paulette Goddard, photo d'amateur prise dans le jardin de la maison de Roxbury Drive.*

*(1)*. Ces détails furent révélés au cours d'un procès que la donatrice en question, Simone Simon, dut faire à son employée de maison en 1938

*(2)* C'est ainsi que Wodehouse-le-Britannique avait surnommé Hollywood.

avait pas grand chose à faire de ce côté-là, mais ils trouvèrent tout de même une combine pour éviter de lui donner une partenaire, ce qui fait qu'il avait neuf numéros à danser en solitaire. L'œil le moins ictérique ne pouvait s'empêcher de constater qu'il était toujours seul sur l'écran sans que quiconque ait l'idée de lui tendre une main charitable. »

Wodehouse oubliait d'ajouter que toutes les comédies musicales produites par Berman étaient de ce niveau : histoires insipides, gags à un dollar la tonne… tout tenait par le charme du couple Astaire-Rogers, rien n'avait de sens que leurs immortels numéros de danse.

Mais Ginger, cette fois-là, déclara forfait ; elle avait décidé d'aller jusqu'au bout de son idée fixe : abandonner les frivolités pour des rôles de tragédienne. Tandis qu'elle s'escrimait dans des cours de maintien et de diction, il fallut bien la remplacer au pied levé.

Cet honneur échut paradoxalement à une jeune femme infiniment plus faite pour la comédie que pour la danse : Joan Fontaine. Fred Astaire s'en expliqua bien des années plus tard : « Elle était toute nouvelle dans le « show biz » à l'époque. Jamais dansé. Jamais participé à un « musical ». Alors on a essayé de lui faire du sur-mesures. C'était une remarquable artiste dramatique, et elle avait même gagné un prix pour je ne sais plus quoi. Au demeurant, une très belle fille. Bien plus tard, elle m'a avoué : « Tu te souviens de ce navet qu'on a fait ensemble ? Eh bien, il a retardé ma carrière d'au-moins quatre bonnes années ! » Pauvre petite. Elle en a eu, du mérite, à tourner ce film avec moi ! *(1)*.

*Astaire et Joan Fontaine dans « A Damsell In Distress », un navet qui, malgré les musiques éblouissantes de George, coûta quatre années de carrière à la jeune comédienne…*

Pourtant, si « A Damsel In Distress » a survécu à sa nullité scénarique, c'est parce que les frères Gershwin l'avaient truffé de succès tels que *A Foggy Day, I Can't Be Bothered Now, Nice Work If You Can Get It* et *Things Are Looking Up*.

Justement, George avait entrepris de jouer ce soir-là *A Foggy Day* pour Simone Simon, en guise d'apéritif :

*I was a stranger in the city, out of town were the people I knew.*
*I had that feeling of self pity : what to do ? what to do ? what to do ?*
*The outlook was decidedly blue.*
*But as I walked through the foggy streets alone,*
*It turned out to be the luckiest day I've known.*
*A foggy day, in London town,*
*Had me low, had me down.*
*I viewed the morning with alarm,*
*The British Museum had lost its charm.*
*How long, I wondered, could this thing last ?*
*But the age of miracles hadn't passed.*
*For, suddenly, I saw you there, and through foggy London town.*
*The sun was shining everywhere.*

J'étais un étranger dans la ville, mes amis étaient partis.
Je me faisais de la bile.
Quel ennui, quel ennui, quel ennui !
L'avenir me semblait bien bouché.
Mais, tout en marchant dans ces rues embrumées,
Je vis que c'était la plus belle des journées.
Un foggy day bien londonien
M'avait donné un cafard de chien.

*(1)*. L'année suivante, Pandro Berman parvint à convaincre Ginger Rogers que sa carrière de tragédienne classique pouvait patienter quelques années, et même, qu'elle y gagnerait. Elle accepta donc de tourner « Carefree ». Le pauvre George n'étant plus là, on confia la musique à son idole de jadis, Irving Berlin, et le scénario fut une fois encore donné à l'incorrigible Ernest Pagano.



Angoissante, la matinée !
Sans intérêt, tous ces musées !
Combien de temps encore serais-je angoissé ?
Et c'est alors que le miracle s'est réalisé.
Car soudain, je t'ai remarquée,
Et à travers Londres embrouillardée,
Le soleil s'est mis à briller.

*Arnold Schönberg, directeur du département musical de l'université de Californie. Il refusa obstinément, malgré ce titre, de composer la moindre portée pour le cinéma.*

Le lendemain soir, le Tout-Los-Angeles se retrouva au Music Center pour assister à un concert donné par l'Orchestre symphonique de la ville, sous la direction d'Alexander Smallens avec, au piano, George Gershwin. *(1)*.



Ce fut, bien entendu, un triomphe. Personne ne remarqua qu'il y avait eu un léger « cafouillage » dans le Concerto en Fa : « C'est bizarre, expliqua un peu plus tard George à son frère Ira. J'ai eu une espèce de trou noir pendant quelques secondes, et j'ai senti comme une odeur de caoutchouc brûlé... » Un nouveau « check-up » complet ne révéla rien d'anormal.

« Ce sont mes tensions psychologiques », affirma à nouveau George avant de s'envoler pour Detroit où il devait donner un concert en compagnie du célèbre musicien espagnol José Iturbi.

(1). C'est Otto Klemperer qui, à cette époque, était le titulaire du Los Angeles Symphony, mais il se sentait peu fait pour la musique de Gershwin

*P.G. Wodehouse. Ses livres, articles et pièces de théâtre ont fait rire le monde anglo-saxon pendant plus de soixante-quinze ans. 97 romans, 285 nouvelles, 33 musicals, 18 comédies et 200 chansons ! Né en Angleterre en 1881, il est mort à Remsenburg (Etat de New York) en février 1975.*



# 6. A l'aube d'un jour nouveau...

— Allo, Monsieur George Gershwin ? Ne quittez pas, je vous passe Monsieur Samuel Goldwyn, de la Metro-Goldwyn-Mayer...

George trouva cette introduction tout à fait digne du producteur de « Ben-Hur ». Il ne manquait à la voix obséquieuse qu'un indicatif genre « Trompettes d'Aïda » pour que l'effet soit complet. Il se promit de lui en faire la suggestion...

— Gershwin ? demanda la voix légèrement rocailleuse.

— Lui-même...

— J'ai peut-être un boulot pour vous, mon vieux. Ça vous botterait ?

George eut un léger frémissement : il avait l'impression qu'on lui parlait sur le même ton qu'en 1913, à l'époque où il essayait de vendre sa toute première chanson, *If I found You...*

— ... Parfait ! dit Goldwyn sans attendre la réponse. Seize heures à mon bureau demain. O.K. ?

Et il raccrocha aussitôt. George hésita, puis se fit un petit sourire. Après tout, lui non plus n'était pas un « gentleman » !

Il trouva le bureau du patron de la MGM d'un goût plutôt discret. Tout en cuir, tout en bois, avec des « Oscars » bien rangés dans les rayonnages. Aux murs, plein de photos des plus célèbres créations du maître d'Hollywood : « La Croisière du Navigator », de Buster Keaton, « La Grande Parade », avec John Gilbert et Renée Adorée, qui avait rapporté quinze millions de dollars en 1925, « Londres Après Minuit », avec Lon Chaney, « Hallelujah ! » de King Vidor, « Anna Christie » avec Greta Garbo, « Grand Hotel » avec la révélation de 1932, Joan Crawford, « Une Nuit à l'Opéra » des Marx Brothers, « La Malle de Singapour » avec Jean Harlow et Clark Gable, « Le grand Ziegfeld », qui avait coûté deux millions de dollars en 1936 (plus cher que « Ben-Hur » et « Les Révoltés du Bounty »).

Petit, trapu et chauve, l'indispensable cigare au coin des lèvres, Samuel Goldwyn ressemblait autant à un producteur hollywoodien qu'à un joailler de la 34e Rue, ce qui n'est pas peu dire :

— Asseyez-vous, mon vieux ! J'ai de bien mauvaises nouvelles pour vous !...

Gershwin le regarda, interloqué. Il ne connaissait pas ce monsieur, ne lui avait rien demandé... et voilà qu'il l'attaquait en quémandeur !

— ... En fin de compte, nous n'avons pas retenu votre partition de « Rosalie »... ni celle de Sydney Romberg *(1)*. Ça a beaucoup vieilli ! C'est Cole Porter qui a remporté le bout de gras ! Eh oui ! Il a beau être plus vieux que vous, il se tient au courant... et puis, surtout, il ne se lance pas dans le genre « Rigoletto »... vous voyez ce que je veux dire ? Mais rassurez-vous : comme dirait Shakespeare, le moment le plus sombre de la journée, c'est justement avant que le soleil se lève !

Gershwin était trop ahuri pour trouver une réponse à ce flot de paroles. Il ne savait même pas que la MGM avait envisagé de faire un film avec « Rosalie » !

— Ça risque d'être croquignolet, d'ailleurs, ce film : rien qu'en une séquence, on va tourner sur vingt-cinq hectares de studio, avec vingt-sept caméras et deux mille figurants *(2)*. Enfin ! Je ne vais pas vous retourner le couteau dans la plaie plus longtemps. On a l'air, comme ça, mais on sait être gentils nous autres : et on va vous donner une seconde chance ! Il lui lança un script.

— Voilà la bête : les « Goldwyn Folies ! » Quand Ziegfeld va apprendre ça, il va en avaler le pommeau de sa canne ! Alors ? Qu'en dites-vous ?

*Samuel Goldfish (en anglais : poisson rouge), plus connu sous le nom de Samuel Goldwyn. Il est né dans le ghetto de Varsovie en 1884.*

*(1)*. Musical de Broadway produit en 1928 par Florenz Ziegfeld, avec lequel Gershwin refusait de travailler depuis 1929

*(2)*. « Rosalie » fut, en effet, la plus colossale des comédies musicales jamais portées à l'écran. Les chiffres cités sont rigoureusement exacts *(lire « La fabuleuse histoire de la MGM », aux Éditions Odège)*.





— Eh bien, c'est-à-dire que... il faudra que je lise le scénario. Et puis, je dois en parler à mon frère. De toute façon, j'ai un impresario, pour les histoires d'argent...

— Quoi d'autre de neuf, à part ça ? Vous croyez être le seul à ne pas oser dire oui tout de suite au vieux Sam ? Vous êtes musicien, mon vieux, pas comédien ! Dieu soit loué, d'ailleurs. A ce propos... tâchez de me goupiller deux ou trois chansonnettes à succès, hein ? Du genre Irving Berlin ou Cole Porter ! Je suis sûr que vous en êtes capable...

George décida de prendre cet étonnant personnage avec le sourire. Après tout, il lui proposait un superbe film, avec une foule de vedettes, beaucoup d'argent. Et puis, du moment qu'il s'agissait de jeter une pierre dans le jardin de Ziegfeld... Il quitta le bureau de Goldwyn en ayant accepté volontiers un énorme havane.

Le 23 février 1938, la MGM distribua dans tout le pays « The Goldwyn Folies », avec de ravissantes chansons comme *Love Is Here To Stay* ou *Love Walked In* et une pléiade d'acteurs. L'année suivante, une dernière chanson que George n'avait pas eu le temps d'achever fut finalisée par Kay Swift et devint la marche officielle de la Foire internationale de New York : *Dawn Of A New Day* — A l'aube d'un jour nouveau —.

Au matin du 20 juin 1937, George se réveilla avec, à nouveau, une horrible douleur dans le crâne, et cette odeur de caoutchouc brûlé qu'il avait sentie lors de son dernier concert à Los Angeles. Il voulut se lever, mais perdit l'équilibre. Il eut juste la force d'appeller Ira avant de sombrer dans le coma.

L'examen neurologique qu'on lui fit dans la semaine qui suivit à l'hôpital *Les Cèdres du Liban* de Hollywood ne révéla rien d'anormal. Encore une fois, il s'opposa à un prélèvement cérébro-spinal :

— J'ai trop travaillé ces derniers temps, voilà tout ! Quelques jours de repos, sans soucis ni téléphone, et je serai de nouveau au boulot.

Son vieil ami Erwin « Yip » Harburg accepta bien volontiers de lui prêter sa maison de Beverly Hills, dans laquelle il s'installa avec une infirmière chargée de le surveiller 24 heures sur 24.

Le docteur Segall venait l'examiner, plusieurs fois par jour. Son pessimisme s'accentuait à chaque nouvelle visite.

George ne supportait plus la lumière. Il exigeait que les rideaux fussent tirés en permanence. Oui, c'est vrai, il avait moins de migraines. Mais il se sentait si faible ! Il n'était même plus capable de couper lui-même ses aliments.

— J'ai dû peut-être exagérer, dit-il en essayant de sourire à Leonore et Ira, qui étaient à son chevet.

Le 9 juillet, à dix heures du matin, le docteur Segall lui demanda de lui jouer quelque chose au piano. Il entama quelques mélodies, sourit tristement, puis s'effondra sur le sol.

Dans la salle des urgences de l'hôpital, le prélèvement cérébro-spinal révéla, sans le moindre doute possible, l'existence d'une tumeur au cerveau. Une intervention chirurgicale s'imposait dans les délais les plus brefs.

Le meilleur chirurgien pour ce genre d'opérations était le docteur Walter Dandy. Renseignements pris, on le localisa à bord d'un yacht, en compagnie du gouverneur du Maryland. Immédiatement, sur intervention directe de la Maison Blanche, on expédia les gardes côtes. Dandy se mit aussitôt en rapport avec l'hôpital et déclara qu'il fallait opérer tout de suite, sans attendre son arrivée.

L'intervention eut lieu dans la nuit du samedi 10 au dimanche 11 juillet. Au bout de cinq heures de tentatives, George Gershwin s'éteignit sans avoir repris connaissance. Il était 10 heures 35 du matin. La tumeur était si mal située que, dans le meilleur des cas, il serait devenu aveugle et entièrement paralysé du côté gauche.

*George « fait la bise » à Maman Gershwin. Dure, matérialiste, ambitieuse, elle profita fort bien de sa notoriété après la disparition prématurée de son fils.*

Aujourd'hui, j'écris ces lignes après avoir passé près de deux années et demie en compagnie de George Gershwin. J'ai l'impression d'apprendre qu'il vient de mourir à l'instant même, et que je perds l'un de mes amis. Je comprends du même coup cette phrase de Max Dreyfus : « George Gershwin est mort ce matin. Mais je ne suis pas obligé de le croire. »



# L'héritage

*« Un classique est un livre que tout le monde prétend avoir lu, et que personne n'a envie de lire. »*
*Mark Twain*
*1835-1910*

***Un certain Alan qui se dit « Gershwin ». La ressemblance avec George est évidente. La famille resta toujours très en arrière-plan par rapport à cette aventure.***

## Que sont-ils devenus ?

Le 14 mai 1932, Morris, le père de George, fut enlevé par une crise cardiaque résultant d'une leucémie.
Les rapports entre sa femme et son fils aîné Ira commençaient déjà à se détériorer.
A la mort de George, la querelle éclata à propos de l'héritage. Le compositeur, en effet, était mort sans laisser de testament. Après une bataille juridique discrète (malgré ses dissensions, la famille resta toujours unie dans l'apparence), Rose fut nommée seule héritière et administratrice légale de la fortune évaluée à 350 000 dollars de 1937 (50 millions de F 1981).
Lorsqu'elle mourut, en décembre 1948, elle répartit ainsi l'héritage, qu'elle avait su fort bien faire fructifier (en investissant, par exemple, dans la nouvelle production de « Porgy and Bess » en 1942, qui fut un grand succès) : Frances et Arthur obtenaient chacun quarante pour cent et Ira, vingt pour cent.
Ce dernier attaqua aussitôt cette décision que « Mrs. Rose » justifiait par le fait qu'il avait été le premier à bénéficier du génie de George. Un accord fut signé entre les trois parties très rapidement (21 décembre 1948) répartissant la fortune sur des bases égalitaires.
Quelques années plus tard, Arthur Gershwin fit parler de lui lors de son divorce. Sa femme le traita de « proxénète de la fortune de son frère ». Il vit encore aujourd'hui, à Central Park South, dans Manhattan, et possède des tableaux de George, beaucoup de ses objets familiers, ainsi que le célèbre Steinway... Son fils, Marc-George, qui est agent de change, m'a considérablement aidé dans mes travaux, et je l'en remercie de tout cœur.
Frances Gershwin a épousé Leopold Godowsky Jr. le 2 novembre 1930. Chanteuse et peintre amateur, Madame Godowsky a mis au monde un être d'exception, Léopold, qui est compositeur comme son oncle et pianiste comme son grand-père.
Ira « Monsieur Paroles » vit encore aujourd'hui, avec son épouse Léonore, au 1019 North Roxbury Drive à Beverly Hills. Peu de gens peuvent l'approcher ; Maître Blanc, son avocat, monte la garde avec fermeté.
Un jour, peut-être, quelqu'un écrira sa biographie. Ce sera sans aucun doute passionnant.
George fut sans contexte le « grand rassembleur » de cette famille typiquement juive, passionnée, sensible et artiste jusqu'au bout des ongles.

## Le fils de George Gershwin ?

Au mois de février 1959, le magazine *Confidential* (sorte de *France-Dimanche* ou d'*Ici-Paris* avec une odeur de *Minute*) publiait un article intitulé : « *Je suis le fils illégitime de George Gershwin* ».
Il prétendait être né entre les 15 et 18 mai 1928 d'une certaine Margaret Manners, danseuse professionnelle, morte d'une leucémie en 1930. Orphelin, il fut élevé par Fanny et Ben Schneider, à New York, et prit leur nom.
Alan « Gershwin » affirmait que son « père » venait parfois le voir, mais « jamais à la maison ».

Morts en 1948, les Schneider n'étaient plus là pour témoigner. En fait, ce fils présumé ne se fondait sur aucune preuve matérielle, hormis une ressemblance tout à fait extraordinaire avec George Gershwin.
La famille n'a jamais porté plainte, et le prétendant n'a pas cherché à prouver ses allégations devant un tribunal.
On peut cependant être surpris que George n'ait pas laissé la moindre trace de ses visites présumées, ne serait-ce que dans la mémoire d'un de ses proches, comme par exemple Oscar Levant ou Kay Swift.
D'un autre côté, peut-être ceux qui étaient au courant ont-ils été priés de ne rien dire. En particulier Ira.
Ce qu'il y a de certain, c'est que George était un don Juan impénitent, et que personne n'est à l'abri d'un accident, voire d'une jeune femme amoureuse ou sans scrupules.
Après tout, c'est dans la nature des choses...

---

## Cherchez l'erreur !

Inepties, inexactitudes, insultes... George Gershwin est le champion « toutes-catégories » des erreurs grossières, souvent volontaires, dont le gratifient historiographes et musicologues. Voici quelques extraits de ces écrits navrants, en espérant que ce modeste ouvrage permettra de rectifier le tir :
« Ce serait du snobisme étriqué que de passer sous silence (le nom) de George Gershwin (1898-1937) qui reste, hors de son pays, le plus connu des auteurs américains, et que les musicologues des États-Unis analysent aussi consciencieusement qu'un Bartók ou un Hindemith. Gershwin était né dans une famille de petits juifs russes de New York. Il débuta parmi ses coreligionnaires d'Allemagne ou d'Europe orientale, Irving Berlin, Vincent Youmans, Frederick Loewe, Kern, qui tenaient le monopole des couplets pour Broadway, et dont toute la technique se réduisait parfois à siffler devant un pianiste l'air qu'ils étaient incapables de noter. En 1924, sa « Rhapsody in Blue » provoqua un éblouissement universel, même chez d'austères et pointilleux critiques, qui n'auraient pas beaucoup aimé qu'on leur rappelât leurs proses enflammées dix ans plus tard. A ce moment-là, Gershwin était vilipendé à la fois par les musiciens « classiques » et par les amateurs de jazz authentique. Il est certain que la « Rhapsody » écrite pour la formation symphonique de Paul Whiteman, qui « jazzait » Liszt et Schubert, n'a aucun rapport avec le jazz. D'autre part, elle ne prétend pas au moindre ordre thématique et son instrumentation, pour laquelle Gershwin se fit aider, est trop chargée, trop pompeuse. Mais elle garde un ton de jeunesse, un entrain qui la rendent encore écoutable. Gershwin, comme dans « Un Américain à Paris », s'y tient à la même distance de l'opérette que de la musique savante. La catastrophe se produisit quand il voulut s'appliquer au « grand genre » dans son soporifique « Concerto pour Piano » où un franckisme attardé et mal digéré voisine avec les plus plates sentimentalités à la Rachmaninov. Quant à l'opéra nègre *(sic)* « Porgy and Bess » (1935), s'il demeure à l'affiche après plus de trente ans, c'est d'abord grâce à un livret coloré *(re-sic)*, mouvementé, mêlant avec naturel le drame et l'humour. Mais la musique n'est que l'imitation d'un folklore noir-américain à la fois insuffisamment réinventé et insuffisamment véridique. Par un curieux avatar, les noirs de Harlem se sont approprié certains thèmes de « Porgy and Bess » pour en faire du jazz pur. A propos de Gershwin, on aurait aimé savoir les raisons de

l'intérêt que lui portait Schönberg, qui alla jusqu'à instrumenter quelques-unes de ses pages pour piano. »*

« Compositeur américain (Brooklyn, 1898-Hollywood, 1937). Il eut une enfance malheureuse (?) dans les quartiers pauvres de New York et emprunta de nombreux éléments de son œuvre musicale au jazz et au ragtime. Il parvint à la célébrité avec la « Rhapsody in Blue » (1924) pour piano et orchestre et un « Concerto en Fa » pour piano (1925). Dénué de formation classique, il reçut les conseils de M. Ravel (!), qui tenta de développer en lui le sens de la finesse et des sonorités délicates (!!) » *(« Le Robert », dictionnaire illustré des noms propres, édition 1978).*

Le Larousse en trois volumes lui consacre quatre misérables lignes. « Le Petit Larousse Illustré » le représente totalement chauve !

* Après avoir été condamné à mort par la Cour de justice de la Seine, le 23 novembre 1946, Monsieur Lucien Rebatet, ancien rédacteur à l'*Action Française* et à *Je Suis Partout*, collaborateur et antisémite notoire, fut grâcié le 12 avril 1947. Reprenant ses activités littéraires et artistiques, il publia, en 1969, « Une histoire de la musique » dont j'extrais ces quelques lignes (aux Éditions Robert Laffont).

# Les musiques publiées de George Gershwin

## Spectacles, films et concerts

Lyrics par IRA GERSHWIN sauf indication

### 1916

***THE PASSING SHOW OF 1916**
Winter Garden, June 22, 1916 (140 repr.)
The Making of a Girl (Music Sigmund Romberg/George Gershwin/Lyrics Harold Attendge)

### 1918

***HITCHY-KOO OF 1918**
Globe Theatre, June 6, 1918 (68 repr.) You-oo Just You (Lyrics Irving Caesar)
***LADIES FIRST**
Broadhurst Theatre October 24, 1918 (104 repr.) The Real American Folk Song (Is A Rag) Some Wonderful Sort of Someone (Lyrics Schuyler Greene)

### 1919

***GOOD MORNING, JUDGE**
Shubert Theatre February 6, 1919 (140 repr.) I Was So Young (You Were So Beautiful) (Lyrics Irving Caesar/Al Bryan) There's More to the Kiss Than the X-X-X (Lyrics Irving Caesar)
***THE LADY IN RED**
Lyrics Theatre May 12, 1919 (48 repr.) Something About Love (Lyrics Lou Paley) Some Wonderful Sort of Someone (Lyrics Schuyler Greene)
**LA, LA, LUCILLE**
Henry Miller Theatre May 26, 1919 (104 repr.) Lyrics Arthur J. Jackson/B.G. De Sylva The Best of Everything From Now On The Love of a Wife Nobody But You Somehow It Seldom Comes True Tee-Oodle-Um-Bum-Bo There's More To The Kiss Than The Sound (Lyrics Irving Caesar)
***CAPITOL REVUE (« DEMI TASSE »)**
Capitol Theatre, October 24, 1919 Come to the Moon (Lyrics Ned Wayburn/Lou Paley) Swanee (Lyrics Irving Caesar)
**MORRIS GEST MIDNIGHT WHIRL**
Century Grove (Roof of the Century Theatre) December 27, 1919 (110 repr.) Lyrics B. G. De Sylva/John Henry Mears Limehouse Nights Poppyland
**MISC 1910-1919**
(1916) When You Want 'Em You Can't Get 'Em (When You Got 'Em You Don't Want 'Em) Lyrics Murray Roth (1917) Rialto Ripples (Music George Gershwin/Will Donaldson) Instr

### 1920

***DERE MABEL**
(Closed out of town) We're Pals (Lyrics Irving Caesar)
***ED WYNN'S CARNIVAL**
New Amsterdam Theatre April 5, 1920 (150 repr.) Oo, How I Love To Be Loved By You (Lyrics Lou Paley)
**GEORGE WHITE'S SCANDALS**
Globe Theatre, June 7, 1920 (134 repr.) Lyrics Arthur Jackson Idle Dreams My Lady On My Mind The Whole Night Long Scandal Walk Turn On and Tiss Me The Songs of Long Ago
***THE SWEETHEART SHOP**
Knickerbocker Theatre, August 31, 1920 (55 repr.) Waiting For The Sun To Come Out
***BROADWAY BREVITIES OF 1920**
Winter Garden, September 29, 1920 (105 repr.) Lu Lu (Lyrics Arthur Jackson) Snow Flakes (Lyrics Arthur Jackson) Spanish Love (Lyrics Irving Caesar)

### 1921

**A DANGEROUS MAID**
Closed Out of Town Boy Wanted Dancing Shoes Just To Know You Are Mine The Simple Life Some Rain Must Fall
**GEORGE WHITE'S SCANDALS**
Liberty Theatre July 11, 1921 (97 repr.) Lyrics Arthur Jackson Drifting Along With The Tide I Love You She's Just A Baby South Sea Isles Where East Meets West
***THE PERFECT FOOL**
George M. Cohan Theatre November 7, 1921 (256 repr.) My Log-Cabin Home (Lyrics Irving Caesar/B.G. De Sylva) No One Else But That Girl Of Mine (Lyrics Irving Caesar)

### 1922

***THE FRENCH DOLL**
Lyceum Theatre, February 20, 1922 (120 repr.) Do It Again (Lyrics B. G. De Sylva)
***FOR GOODNESS SAKE**
Lyric Theatre, February 20, 1922 (103 repr.) Someone Tra-la-la
***SPICE OF 1922**
Winter Garden July 6, 1922 (73 repr.) The Yankee Doodle Blues (Lyrics Irving Caesar/B. G. De Sylva)
**GEORGE WHITE'S SCANDALS**
Globe Theatre August 28, 1922 (88 repr.) Lyrics B. G. De Sylva/E. Ray Goetz/Arthur Francis (Ira Gershwin) Across The Sea Argentina Cinderelatives I Found A Four Leaf Clover I'll Build A Stairway To Paradise She Hangs Out In Our Alley (Oh What She Hangs Out) Where Is The Man Of My Dreams ?
**OUR NELL**
Nora Bayes Theatre, December 4, 1922 (40 repr.) Music George Gershwin/William Daly/Lyrics Brian Hooker By and By Innocent Ingenue Baby Walking Home With Angeline

## 1923

***THE DANCING GIRL**
Winter Garden January 24, 1923 (142 repr) That American Boy Of Mine (Lyrics Irving Caesar)
**THE RAINBOW**
Empire Theatre, London, April 3, 1923 (113 repr) Lyrics Clifford Grey All Over Town (Lyrics Lou Paley/Clifford Grey) Good Night My Dear Eastern Moon Good Night, My Dear In The Rain Innocent Lonesome Blue Baby (Music George Gershwin William Daly/Lyrics Brian Hooker/Clifford Grey) Moonlight In Versailles Oh ! Nina Strut Lady With Me Sunday In London Town Sweetheart I'm So Glad That I Met You
**GEORGE WHITE'S SCANDALS**
Globe Theatre June 18 1923 (168 repr) Lyrics B G De Sylva/E Ray Goetz/Ballard MacDonald Let's Be Lonesome Together The Life Of A Rose Lo-La-Lo (On The Beach At) How've-You-Been There Is Nothing Too Good For You Throw Her In High Where Is She You and I (In Old Versailles)
***LITTLE MISS BLUEBEARD**
Lyceum Theatre August 28, 1923 (175 repr) I Won't Say I Will, But I Won't Say I Won't (Lyrics B G De Sylva/Ira Gershwin)
***NIFTIES OF 1923**
Fulton Theatre September 25, 1923 (47 repr) At Half Past Seven (Lyrics B G De Sylva) Nashville Nightingale (Lyrics Irving Caesar)
**THE SUNSHINE TRAIL** Film
The Sunshine Trail

## 1924

**SWEET LITTLE DEVIL**
Astor Theatre January 21, 1924 (130 repr) Lyrics B G De Sylva Hey ! Hey ! Let 'Er Go The Jijibo Mah-Jongg Pepita Someone Who Believes In You Under A One Man Top Virginia (Don't Go Too Far)
**RHAPSODY IN BLUE** (For Jazz Band and Piano)
Premiere Aeolian Hall, February 12, 1924
**GEORGE WHITE'S SCANDALS**
Apollo Theatre, June 30 1924 (192 repr) Lyrics by B G De Sylva I need a Garden Kongo Kate Mah-Jongg Night Time in Araby Rose of Madrid Somebody Loves Me (Lyrics B G De Sylva/Ballard MacDonald) Tune in to Station J O Y Year After Year
**PRIMROSE**
Winter Garden Theatre London September 11 1924 (255 repr.) Lyrics Ira Gershwin/Desmond Carter Boy Wanted Isn't Wonderful Naughty Baby Some Far-Away Someone That New-Fangled Mother Of Mine The Country Side (This Is The Life For A Man) Wait A Bit Susie Complete Published Piano Vocal Score
**LADY, BE GOOD !**
Liberty Theatre New York December 1 1924 (330 repr) Fascinating Rhythm The Half of It Dearie Blues Hang On To Me Little Jazz Bird The Man I Love Oh Lady Be Good So Am I Published Later I'd Rather Charleston (Lyric Desmond Carter) (London) Something About Love (Lyric Lou Paley) (London) Swiss Miss (Instrumental)

## 1925

**TELL ME MORE !**
Gaiety Theatre April 13, 1925 (100 repr) Lyrics B G De Sylva/Ira Gershwin Baby ! Kickin The Clouds Away My Fair Lady Tell Me More Three Times a Day Why Do I Love You ? From London Production Murderous Monty and Light-Fingered Jane (Lyrics Desmond Carter)
**SHORT STORY** for violin and piano arranged by Samuel Dushkin
**CONCERTO IN FA** for piano and orchestra Premiere December 3, 1925
**TIP-TOES**
Liberty Theatre December 28 1925 (194 repr) It's A Great Little World Looking For A Boy Nice Baby Nightie-Night Sweet and Low-Down That Certain Feeling These Charming People When Do We Dance ?
**SONG OF THE FLAME**
44th Street Theatre, December 30 1925 Music George Gershwin/Herbert Stothart/Lyrics Otto Harbach/Oscar Hammerstein II Cossack Love Song (Don't Forget Me) Midnight Bells The Signal Song Of The Flame Vodka You Are You

## 1926

***AMERICANA**
Belmont Theatre July 26, 1926 (224 repr) That Lost Barber Shop Chord
**OH, KAY !**
Imperial Theatre, November 8, 1926 (256 repr) Clap Yo' Hands Dear Little Girl Do Do, Do Fidgety Feet Heaven on Earth (Lyrics Ira Gershwin/Howard Dietz) Maybe Oh Kay (Lyrics Ira Gershwin/Howard Dietz) Show Me The Town Someone To Watch Over Me
**PRELUDES FOR PIANO**
Premiere December 4, 1926

## 1927

**STRIKE UP THE BAND**
First Version-Closed Out of Town The Man I Love Military Dancing Drill Seventeen and Twenty-One Strike Up the Band Yankee Doodle Rhythm
**FUNNY FACE**
Alvin Theatre November 22 1927 (244 repr) The Babbitt And The Bromide Dance Alone With You Funny Face He Loves and She Loves High Hat Let's Kiss And Make Up My One And Only (What Am I Gonna Do ?) S Wonderful The World Is Mine London Production Tell The Doc

## 1928

***ROSALIE**
New Amsterdam Theatre January 10 1928 (335 repr) Lyrics Ira Gershwin/P G Wodehouse (Romberg Songs not listed) Beautiful Gypsy Everybody Knows I Love Somebody How Long Has This Been Going On ? Oh Gee ! Oh Joy ! Rosalie Say So ! Show Me The Town Yankee Doodle Rhythm
**TREASURE GIRL**
Alvin Theatre November 8, 1928 (68 repr) Feeling I'm Falling Got A Rainbow I've Got A Crush On You (Published later in Strike Up The Band) I Don't Think I'll Fall In Love Today K-ra-zy For You Oh So Nice What Are We Here For ? Where's The Boy ? Here's The Girl !
**AN AMERICAN IN PARIS** — Tone Poem for Orchestra Premiere December 13 1928

## 1929

**SHOW GIRL**
Ziegfeld Theatre July 2 1929 (111 repr) Lyrics Gus Kahn/Ira Gershwin Do What You Do ! Feeling Sentimental Harlem Serenade I Must Be Home By Twelve O'Clock Liza (All The Clouds'll Roll Away) So Are You !
**MISC. 1920's**
1920 — Yankee (Lyrics Irving Caesar)
1921 — Dixie Rose (Lyrics Irving Caesar/B G De Sylva)
1921 — Swanee Rose (Lyrics Irving Caesar/B G De Sylva)
1921 — Tomale (I'm Hot For You) (Lyrics B G De Sylva)
1922 — Mischa Jascha Toscha Sascha (Lyrics Ira Gershwin)
1929 — In The Mandarin's Orchid Garden (Lyrics Ira Gershwin)

## 1930

**STRIKE UP THE BAND**
Second Version Times Square Theatre January 14 1930 (191 repr) The Man I Love Hangin Around With You I Mean To Say I Want To Be A War Bride I've Got A Crush On You Mademoiselle In New Rochelle Soon Strike Up The Band Complete Published Piano-Vocal Score
**GIRL CRAZY**
Alvin Theatre October 14 1930 (272 repr) Bidin My Time Boy What Love Has Done To Me But Not For Me Could You Use Me ! Embraceable You I Got Rhythm Sam and Delilah Treat Me Rough Complete Published Piano-Vocal Score 1932 Film Version You've Got What Gets Me

## 1931

**DELICIOUS**
A Fox Film Blah-Blah-Blah Delishious Katinkitschka Somebody From Somewhere
**OF THEE I SING**
Music Box Theatre December 26 1931 (441 repr) Because, Because The Illegitimate Daughter Love Is Sweeping The Country Of Thee I Sing (Baby) Who Cares ? Wintergreen For President Complete Published Piano-Vocal Score

## 1932

**SECOND RHAPSODY,** for orchestra with piano Premiere January 29 1932
**CUBAN OVERTURE** (Originally Rhumba) for orchestra Premiere August 16 1932
**GEORGE GERSHWIN'S SONG-BOOK** (Piano Transcriptions of Eighteen Songs) Published September 1932

## 1933

**PARDON MY ENGLISH**
Majestic Theatre, January 20, 1933 (46 repr) Isn't It A Pity ? I've Got To Be There The Lorelei The Luckiest Man In The World My Cousin In Milwaukee So What ? Where You Go I Go Two Waltzes In C (Instrumental)
**LET 'EM EAT CAKE**
Imperial Theatre October 21 1933 (90 repr) Blue, Blue Blue Let 'Em Eat Cake Mine On And On And On Union Square

## 1934

**VARIATIONS ON « I GOT RHYTHM »** for orchestra and piano solo Premiere January 14 1934

## 1935

**PORGY AND BESS**
Alvin Theatre October 10 1935 (124 repr) Lyrics DuBose Heyward/Ira Gershwin Bess, You Is My Woman Now I Got Plenty O' Nuthin' It Ain't Necessarily So My Man's Gone Now Oh Bess Oh Where's My Bess Summertime There's A Boat Dat's Leavin Soon For New York A Woman Is A Sometime Thing Complete Published Piano Vocal Score

## 1936

***THE SHOW IS ON**
Winter Garden, December 25, 1936 (237 repr) By Strauss

## 1937

**SHALL WE DANCE**
An RKO Film Hi-Ho ! (I've Got) Beginner's Luck Let's Call The Whole Thing Off Shall We Dance Slap That Bass They All Laughed They Can't Take That Away From Me Wake Up Brother And Dance Walking The Dog (Promenade) Instrumental
**A DAMSEL IN DISTRESS**
An RKO Film A Foggy Day I Can't Be Bothered Now The Jolly Tar And The Milkmaid Nice Work If You Can Get It Stiff Upper Lip Things Are Looking Up

## 1938

**GOLDWYN FOLLIES**
A Samuel Goldwyn Film I Love To Rhyme I Was Doing All Right Just Another Rhumba Love Is Here To Stay Love Walked In
**MISC** 1930-1939
1933 Till Then
1936 King Of Swing (Lyrics by Albert Stillman)
1936 Strike Up The Band For U C L A
1938 Dawn Of A New Day
**THE SHOCKING MISS PILGRIM** (1947)
A 20th Century Fox Film Music Adapted From George Gershwin's Manuscripts by Kay Swift and Ira Gershwin Aren't You Kind Of Glad We Did ? The Back Bay Polka Changing My Tune For You For Me For Evermore One Two Three
**KISS ME, STUPID** (1964)
A United Artists Film All The Livelong Day I'm A Poached Eggs Sophia

# Films comportant des compositions de Gershwin

**1932 GIRL CRAZY**
**1943 GIRL CRAZY**
**1945 RHAPSODY IN BLUE**
**1951 AN AMERICAN IN PARIS**
**1957 FUNNY FACE**
**1959 PORGY & BESS**
NOTE
Les chansons n'ont pas toutes été utilisées dans la première version sous laquelle elles apparaissent
Pour plus de détails, écrire à : Chappel Music ou Warner Bros (adresses au bas de cette page)

# Compositions

**Les editeurs :**
**CH** — CHAPPELL MUSIC COMPANY (GERSHWIN PUBLISHING CORPORATION) 609 Fifth Avenue New York New York 10017
**WB** — WARNER BROS MUSIC (NEW WORLD MUSIC CORPORATION) 75 Rockefeller Plaza New York New York 10019

ACROSS THE SEA — WB
George White's Scandals (1922)

ALL OVER TOWN — WB
The Rainbow (1923)

ALL THE LIVELONG DAY — CH
Kiss Me, Stupid (1964)

AN AMERICAN IN PARIS — WB
Tone Poem for Orchestra (1928)

AREN'T YOU KIND OF GLAD WE DID? — CH
The Shocking Miss Pilgrim (1947)

ARGENTINA — WB
George White's Scandals (1922)

AT HALF PAST SEVEN — WB
Nifties of 1923

THE BABBITT AND THE BROMIDE — WB
Funny Face (1927)

BABY — WB
Tell Me More (1925)

THE BACK BAY POLKA — CH
The Shocking Miss Pilgrim (1947)

BEAUTIFUL GIPSY — WB
Rosalie (1928)

BECAUSE, BECAUSE — WB
Of Thee I Sing (1931)

(I'VE GOT) BEGINNER'S LUCK — CH
Shall We Dance (1937)

BESS, YOU IS MY WOMAN NOW — CH
Porgy and Bess (1935)

THE BEST OF EVERYTHING — WB
La, La, Lucille (1919)

BIDIN' MY TIME — WB
Girl Crazy (1930)

BLAH BLAH BLAH — WB
Delicious (1931)

BLUE BLUE BLUE — WB
Let 'Em Eat Cake (1933)

BOY WANTED — WB
A Dangerous Maid (1921). Same title with revised lyrics by Ira Gershwin and Desmond Carter Primrose (1924)

BOY? WHAT LOVE HAS DONE TO ME — WB
Girl Crazy (1930)

BUT NOT FOR ME — WB
Girl Crazy (1930)

BY AND BY — WB
Our Nell (1922)

BY STRAUSS — CH
The Show Is On (1936)

CHANGING MY TUNE — CH
The Shocking Miss Pilgrim (1947)

CINDERELATIVES — WB
George White's Scandals (1922)

CLAP YO' HANDS — WB
Oh, Kay! (1926)

COME TO THE MOON — WB
Capitol Revue (« Demi-Tasse ») (1919)

CONCERTO IN F — WB
For Piano and Orchestra (1925)

COSSACK LOVE SONG (DON'T FORGET ME) — WB
Song of the Flame (1925)

COULD YOU USE ME? — WB
Girl Crazy (1930)

THE COUNTRY SIDE (THIS IS THE LIFE FOR A MAN) — WB
Primrose (1924)

CUBAN OUVERTURE — WB
For Symphony Orchestra and Cuban Percussion Instruments (1932)

DANCE ALONE WITH YOU — WB
Funny Face (1927)

DANCING SHOES — WB
A Dangerous Maid (1921)

DAWN OF A NEW DAY — CH
Song of the New York World's Fair (1938)

DEAR LITTLE GIRL — WB
Oh, Kay (1926)

DELISHIOUS — WB
Delicious (1931)

DIXIE ROSE — WB
Featured by Al Jolson (1921)

DO, DO, DO — WB
Oh, Kay (1926)

DO IT AGAIN? — WB
The French Doll (1922)

DO WHAT YOU DO — WB
Show Girl (1929)

DRIFTING ALONG WITH THE TIDE — WB
George White's Scandals (1921)

EASTERN MOON — WB
The Rainbow (1923)

EMBRACEABLE YOU — WB
Girl Crazy (1930)

EV'RYBODY KNOWS I LOVE SOMEBODY — WB
Rosalie (1928)

FASCINATING RHYTHM — WB
Lady, Be Good! (1924)

FEELING I'M FALLING — WB
Treasure Girl (1928)

FEELING SENTIMENTAL — WB
Show Girl (1929)

FIDGETY FEET — WB
Oh, Kay! (1926)

A FOGGY DAY — CH
A Damsel in Distress (1937)

FOR YOU, FOR ME, FOR EVERMORE — CH
The Schocking Miss Pilgrim (1947)

FROM NOW ON — WB
La, La, Lucille (1939)

FUNNY FACE — WB
Funny Face (1927)

GOODNIGHT, MY DEAR — WB
The Rainbow (1923)

GOT A RAINBOW — WB
Treasure Girl (1928)

THE HALF OF IT, DEARIE, BLUES — WB
Lady, Be Good! (1924)

HANG ON TO ME — WB
Lady, Be Good! (1924)

HANGIN' AROUND WITH YOU — WB
Strike Up the Band (1930)

HEY! HEY! LET 'ER GO — WB
Sweet Little Devil (1924)

HIGH HAT — WB
Funny Face (1927)

HI-HO! — CH
Shall We Dance (1937)

HOW LONG HAS THIS BEEN GOING ON? — WB
Rosalie (1928)

(ON THE BEACH AT) HOW'VE-YOU-BEEN — WB
George White's Scandals (1923)

I CAN'T BE BOTHERED NOW — CH
A Damsel in Distress (1937)

I DON'T THINK I'LL FALL IN LOVE TODAY — WB
Treasure Girl (1928)

I FOUND A FOUR LEAF CLOVER — WB
George White's Scandals (1922)

I GOT PLENTY O' NUTHIN' — CH
Porgy and Bess (1935)

I GOT RHYTHM — WB
Girl Crazy (1930)

I LOVE TO RHYME — CH
Goldwyn Follies (1938)

I LOVE YOU — WB
George White's Scandals (1921)

I LOVES YOU, PORGY — CH
Porgy and Bess (1935)

I MEAN TO SAY — WB
Strike Up The Band (1930)

I MUST BE HOME BY TWELVE O'CLOCK — WB
Show Girl (1929)

I NEED A GARDEN — WB
George White's Scandals (1924)

I WANT TO BE A WAR BRIDE — WB
Strike Up The Band (1930)

I WAS DOING ALL RIGHT — CH
Goldwyn Follies (1938)

I WAS SO YOUNG (YOU WERE SO BEAUTIFUL) — WB
Good Morning, Judge (1919)

I WON'T SAY I WILL, BUT I WON'T SAY I WON'T — WB
Little Miss Bluebeard (1923)

I'D RATHER CHARLESTON — WB
Lady, Be Good! (London Production 1926)

IDLE DREAMS — WB
George White's Scandals (1920)

I'LL BUILD A STAIRWAY TO PARADISE — WB
George White's Scandals (1922)

THE ILLEGITIMATE DAUGHTER — WB
Of Thee I Sing (1931)

I'M A POACHED EGG — CH
Kiss Me, Stupid (1964)

IN THE MANDARIN'S ORCHID GARDEN — WB
(1929)

IN THE RAIN — WB
The Rainbow (1923)

INNOCENT INGENUE BABY — WB
Our Nell (1922)

INNOCENT LONESOME BLUE BABY — WB
The Rainbow (1923)

ISN'T IT A PITY? — WB
Pardon My English (1933)

ISN'T IT WONDERFUL — WB
Primrose (1924)

IT AIN'T NECESSARILY SO — CH
Porgy and Bess (1935)

IT'S A GREAT LITTLE WORLD — WB
Tip-Toes (1925)

I'VE GOT A CRUSH ON YOU — WB
Treasure Girl (1928) and Strike Up The Band (1930)

I'VE GOT BEGINNER'S LUCK — CH
Shall We Dance (1937)

I'VE GOT TO BE THERE — WB
Pardon My English (1933)

THE JIJIBO — WB
Sweet Little Devil (1924)

THE JOLLY TAR AND THE MILKMAID — CH
A Damsel In Distress (1937)

JUST ANOTHER RHUMBA — CH
Goldwyn Follies (1938)

JUST TO KNOW YOU ARE MINE — WB
A Dangerous Maid (1921)

HARLEM SERENADE — WB
Show Girl (1929)

HE LOVES AND SHE LOVES — WB
Funny Face (1927)

HEAVEN ON EARTH — WB
Oh, Kay! (1926)

KATINKITSCHKA — WB
Delicious (1931)

KICKIN' THE CLOUDS AWAY — WB
Tell Me More! (1925)

KING OF SWING — CH
Radio City Music Hall (1936)

KONGO KATE — WB
George White's Scandals (1924)

K-RA-ZY FOR YOU — WB
Treasure Girl (1928)

LET 'EM EAT CAKE — WB
Let 'Em Eat Cake (1933)

LET'S BE LONESOME TOGETHER — WB
George White's Scandals (1923)

LET'S CALL THE WHOLE THING OFF — CH
Shall We Dance (1937)

LET'S KISS AND MAKE UP — WB
Funny Face (1927)

THE LIFE OF A ROSE — WB
George White's Scandals (1923)

LIMEHOUSE NIGHTS — WB
Morris Gest Midnight Whirl (1919)

LITTLE JAZZ BIRD — WB
Lady, Be Good! (1924)

LIZA (ALL THE CLOUDS'LL ROLL AWAY) — WB
Show Girl (1929)

LO-LA-LO — WB
George White's Scandals (1923)

LOOKING FOR A BOY — WB
Tip-Toes (1925)

THE LORELEI — WB
Pardon My English (1933)

LOVE IS HERE TO STAY — CH
Goldwyn Follies (1938)

LOVE IS SWEEPING THE COUNTRY — WB
Of Thee I Sing (1931)

THE LOVE OF A WIFE — WB
La, La Lucille (1919)

LOVE WALKED IN — CH
Goldwyn Follies (1938)

LU LU — WB

Le jazz est une dialectique musicale spécifiquement américaine, fortement influencée par les noirs. Le terme jazz, à l'origine, était utilisé par eux pour exprimer « l'excitation rythmique », en patois créole.
Bien que le terme et l'expression n'aient connu un renom international qu'à la suite de la Première Guerre mondiale, on retrouve des caractéristiques rythmiques et mélodiques jusque dans les mélodies d'avant la guerre civile américaine. Mais la pénétration dans la musique populaire se situe bien aux alentours de 1890.
La première vague importante peut être rangée sous le terme générique de *ragtime*, qui atteint son apogée aux environs de 1910. C'est un art essentiellement pianistique, qui correspond à la période qui précède le phonographe *(cf. Gershwin et Tin Pan Alley)*. Presque tous les compositeurs de « rag » furent pianistes, même lorsqu'il y avait une combinaison orchestrale pour soutenir ses expressions. Les mélodies étaient difficilement chantables ; peu, sinon aucune, utilisaient les mots. Les chansons « à la ragtime », comme *Alexander's Ragtime Band* d'Irving Berlin, en 1911, ne sont que des extrapolations un peu fantaisistes.
New York fait la connaissance du ragtime grâce à un certain Ben Harney, pianiste itinérant au Tony Pastor's Variety Theatre, en 1896. Jusqu'en 1922, cette tradition sera perpétuée par des pianistes comme Zez Confrey, qui compose, entre autres, le célèbre *Kitten on the Keys* (Un châton sur les Touches). Parallèlement au ragtime se développe une musique populaire plus sophistiquée, grâce à l'apport des orchestres de danse. La différence n'est pas au niveau du rythme, comme on le prétend souvent, mais au niveau de la mélodie, de l'harmonie, et de l'instrumentation.
Le ragtime était staccato, pianistique et un peu « crâneur ».
Le jazz devenait mélodieux et chantable.
Le piano laissait la place prépondérante à des instruments ayant plus de rapports avec la voix humaine : le saxophone, la clarinette, la trompette, le trombone. Au début, on tenta de calquer cette sophistication sur l'ensemble symphonique européen. Mais les cordes n'ont que peu de valeur dans pareille expression ; et la part de la section rythmique est trop timide.
Le « jazz ensemble » trouve sa structure idéale aux environs de la guerre de 14. Anches (saxos et clarinettes), cuivres (trompettes et trombones) et rythmique (piano, redevenu instrument à percussion, batteries, banjos, guitares et contrebasses). Pendant la période du « jazz symphonique » de 1920-1928, symbolisée par le grand orchestre de Paul Whiteman, toutes ces catégories instrumentales seront renforcées, avec des apports très créatifs dans les sections rythmiques. Dans la période transitoire entre le ragtime et le jazz, la personnalité musicale la plus importante est sans aucun doute celle de W.C. Handy, puisque c'est lui qui introduit la notion de « blues » dans la musique populaire. Le « blues » est une sorte de lamentation au rythme lent, et les paroles font généralement le bilan d'une faillite amoureuse. La mélodie, la tonalité et l'harmonisation sont radicalement différentes du ragtime. Le chromatisme est du genre « barber shop harmony » (chœurs souvent improvisés par les Américains, alors qu'ils se font couper les cheveux chez le barbier).
A la marche-ragtime européanisée succède une musique plus spécifiquement noire, infiniment plus riche et personnalisée.

*F. Williams et le Royal Flush Orchestra, l'un des innombrables ensembles de danse qui faisaient danser l'élite new-yorkaise dans les salles de bal des hôtels élégants.*



Une autre innovation, peut-être aussi importante, est le « break » ou cadence syncopée, qui introduit l'improvisation.
D'où la querelle sans fin : le jazz est-il avant tout une forme de composition ou une manière de jouer ?
C'est, quoi qu'il en soit, la caractéristique essentielle du jazz, celle qui le différencie fondamentalement de la musique européenne. Un morceau de jazz peut être joué d'un bout à l'autre sans l'aide d'un compositeur. On peut l'improviser sur une mélodie déjà composée pour le jazz ; on peut l'improviser sur un thème qui n'a aucun rapport avec le jazz, comme une chanson folklorique ou un mouvement de symphonie classique. De toute façon, la place du compositeur est ici beaucoup moins importante que celle qu'on lui donne en Europe. Il est certain que ce n'est pas la ligne mélodique composée qui tient le haut du pavé, mais bien la manière de l'interpréter qui compte le plus. L'une des parties les plus excitantes du jazz, c'est la surprise : l'auditeur ne sait jamais comment l'interprète va évoluer dans la mélodie. Dans cette mesure, il est certain que l'improvisation est une des caractéristiques principales du jazz.
Mais il y a toutes sortes de jazz, qui vont de la sophistication symphonique la plus complexe au jazz band primitif, avec saxo déglingué et batterie de cuisine en guise de section rythmique. Dans le premier cas, l'improvisation est secondaire, voire inexistante ; dans le second, elle est prépondérante, dans la mesure où les exécutants n'ont généralement aucune notion de lecture de partition.

Dans le jargon américain, ce qui est très improvisé est « hot », ce qui est préparé, sophistiqué, « sweet », ou « straight ». Les deux genres se côtoient depuis le début, que ce soit dans les boîtes de nuit, dans les restaurants élégants, dans les églises ou dans les salles de concerts symphoniques. Et c'est également vrai pour la musique religieuse : « blues shout » improvisé dans les églises du Sud ou « negro spirituals » à Carnegie Hall.
Le premier « sweet » est sans doute Art Hickman (Hôtel Saint Francis, San Francisco 1914), le plus connu, Paul Whiteman. Pourtant, dès 1926, on commence à réduire les proportions de ces orchestres gigantesques qui ressemblent tant à l'expansion économique américaine.
A Chicago, des musiciens comme Bix Beiderbecke (cornet et piano) développent des ensembles plus petits dans lesquels la part de l'improvisation est plus grande : c'est le Chicago style.
En même temps, le « hot » s'exprime avec génie grâce aux orchestres



*Don Redman, Count Basie, Benny Carter. Trois célèbres jazzmen qui illustrèrent les thèmes de Gershwin (il adorait cela !).*

typiquement noirs de Fletcher Henderson, Duke Ellington et Louis Armstrong. Il commence à rassembler un public de plus en plus nombreux grâce au phonographe ; l'enregistrement devient le rival de la musique écrite.

En 1934, la révolution est terminée. Le « sweet » jazz est relégué au second plan. Les fanatiques commencent à s'exprimer en termes musicologiques. On parle des « classiques hot de Chicago », tandis que des auditeurs de plus en plus nombreux se réunissent dans de gigantesques salles de danse pour écouter des jam sessions. Les rares enregistrements « hot » des années 20 deviennent des pièces de collection qu'on s'arrache à prix d'or.

Le personnage qui symbolise cette époque se nomme Benny Goodman. C'est un clarinettiste du Middle West qui popularise le petit orchestre « hot » qui deviendra le « swing ».

Le swing est pourtant un terme connu depuis 1911. Mais le phénomène nouveau, c'est que ce style rudimentaire avait été jusqu'alors laissé aux dancings nègres les plus minables. On ne trouve aucun changement rythmique, comme ce fut le cas dans le passage du ragtime au jazz. La nouveauté est au niveau du style mélodique, de l'harmonie et de l'instrumentation. Le swing, improvisé avant tout, est plus sauvage que le jazz populaire des années précédentes. D'où des harmonisations infiniment plus simples, des orchestres beaucoup plus réduits. Quant au terme « swing », il signifie « balancer », ce qui est sans doute la manière la plus imagée d'exprimer le rythme, qui reste la base du jazz.

La fin de cette période se situe aux environs de 1938, lorsque deux personnalités musicales vont dominer le mouvement : Louis Armstrong et Duke Ellington. Armstrong est, avant tout, un soliste puissant, aussi bien comme trompettiste que comme chanteur. Il est, en plus, un improvisateur de génie, capable de transformer la chanson la plus minable en une ravissante mélodie. Et comme il est avant tout habité par le rythme, sa quintescence devient « melody-rhythm ». Sa plus belle période, aux environs de 1933, a donné naissance à des merveilles comme *Basin Street Blues* ou *Sweethearts On Parade* et *I've Got A Right To Sing The Blues.*

Son influence sur la musique américaine est évidente. Les techniques que les compositeurs contemporains exigent des cuivres viennent directement de lui. Son swing légendaire est difficile à définir. Il dit lui-même : *« Either you got it or you ain't got it »*... (tu l'as ou tu ne l'as pas).

Les contributions de Duke Ellington sont en particulier au niveau du perfectionnement du grand orchestre de jazz, et la parfaite synthèse qu'il parvient à réaliser : *Blue Serge, Concerto For Cootie, Ko-Ko,* sont des pièces admirables avec un équilibre parfait entre les parties orchestrales (composées ou mémorisées) et les parties d'improvisations solistes.

Armstrong redéfinit le langage du jazz en prenant le rythme comme base ; Ellington crée la synthèse orchestrale avec ses quinze instrumentistes. Cette synthèse sera reprise, sinon perfectionnée par Count Basie, qui apporte plus de liberté dans le rapport percussion-harmonie (l'apport de son batteur, Jo Jones, est fondamental).

Le prochain soliste à reprendre le « flambeau » Armstrong avec génie sera un membre de l'orchestre de Basie, le tenor-sax Lester Young. Un style très personnel, relax, avec des intervalles mélodiques merveilleux. Improvisateur fantastiquement créatif, il invente des thèmes à l'intérieur des thèmes. C'est ce qui va d'ailleurs caractériser le jazz de la fin des années Trente : l'invention de nouvelles lignes mélodiques, à l'intérieur d'un cadre harmonique conventionnel. Les plus représentatifs sont Roy Elridge (tr.) Coleman Hawkins, Ben Webster et Young (ten. sax.), Benny Carter et Johny Hodges (sax.), Lionel Hampton (vibr.), Sidney Catlett (batt.), Teddy Wilson (p.), Billie Holiday (chant.), Charlie Christian (guit.), Art Tatum est une figure à part, technicien génial au style merveilleusement imaginatif.


NEOPHONE

# Discographie Commentée

*La discographie de George Gershwin est aussi importante que complexe. Elle est également souvent trompeuse.*
*Il est extrêmement hasardeux, en effet, d'acheter un disque sous le prétexte qu'il s'intitule « Musique de Gershwin », « Rhapsody In Blue », « Porgy and Bess » : les « arrangeurs » sont parfois des charlatans ; tous les interprètes ne sont pas forcément de grande qualité (1).*
*Ce petit cahier souhaite rendre un service supplémentaire aux admirateurs de plus en plus nombreux du compositeur, en leur apportant un maximum d'informations sur les bons disques et les autres.*
*Vos suggestions et commentaires seront les bienvenus, et nous en tiendrons compte dans la prochaine édition.*

*E. L. novembre 1981*

(1) Explication des symboles utilisés dans les pages de la discographie : ●●● : exceptionnel - ●● : excellent - ● : intéressant - (?) : sans grand intérêt - (!) : à éviter.

# Œuvres « sérieuses »

**(c'est ainsi que Gershwin les nommait lui-même)**

## Rhapsody In Blue

**Version pour piano et orchestre**

1. **Par George Gershwin,** avec Paul
••• Whiteman et son orchestre. Enregistrement historique du 10 juin 1934.
*RCA Victoria AVM1 1740*

2. **Par George Gershwin,** avec Mi-
• chael Tilson-Thomas dirigeant le Columbia Jazz Band.
Réalisé en 1976 en utilisant un rouleau que Gershwin fit en 1925, puis en enregistrant avec orchestre.
*CBS 76509*

3. **Par Leonard Bernstein,** diri-
• geant l'Orchestre symphonique de Columbia.
Réalisé il y a une bonne quinzaine d'années.
*CBS LSP 13814*

4. **Par André Prévin,** avec André
••• Kostelanetz dirigeant son orchestre.
Enregistrement ancien, et génial.
*Columbia CS 8286*

5. **Par Oscar Levant,** Eugène Or-
•• mandy dirigeant l'Orchestre philharmonique de Philadelphie.
Un vieil enregistrement très touchant.
*Columbia CS 8641*

6. **Par Peter Nero,** Arthur Fiedler
(?) dirigeant l'Orchestre Boston Pops.
Des fioritures insupportables...
*RCA « Red Seal » LSC 3319*

7. **Par Earl Wild,** Arthur Fiedler
•• dirigeant l'Orchestre Boston Pops.
De treize ans l'aîné du précédent (1959) et 1 million 300 fois mieux !
*RCA « Fiori » GL 43703*

8. **Par Gary Grafman,** Zuhbin
• Mehta dirigeant l'Orchestre philharmonique de New York.
Gary est complètement écrasé par Zuhbin!

9. **Par Jeffrey Siegel,** Leonard
• Slatkin dirigeant l'Orchestre symphonique de Saint-Louis.
On s'ennuie un peu.
*Vox Musicalis 35085*

10. **Par Werner Haas,** avec Edo de
• Waart dirigeant l'Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo.
Un peu lourd.
*Philips 6500 118*

11. **Par Leonard Pennario,** avec
•• Felix Slatkin dirigeant l'Orchestre Hollywood Bowl.
Bonne qualité, bon équilibre.
*EMI C 14781 633/34*

12. **Par Alexandre Tsfasman,** avec
(!) Guennadi Rojdestvenski dirigeant l'Orchestre national de l'URSS.
A pleurer de rire.
*Chant du Monde LDX 78679*

13. **Par Teodor Moussev,** avec
• Alexandre Vladigherov dirigeant l'Orchestre de la Radio-Télévision Bulgare.
Un « andante » d'une majesté surprenante...
*Harmonico Mundi 126*

14. **Par Philippe Entremont,** avec
•• Eugène Ormandy dirigeant

*Ethel Merman, née Zimmerman, sténo-dactylo devenue star de Broadway. Sa voix cuivrée et puissante fut un atout dans le triomphe de « Girl Crazy ».* ▶

1932 · 03 - 27





l'Orchestre de Philadelphie.
Sérieux et consciencieux.
*Columbia MG 30073*

**15. Par Morton Gould** jouant et
●● dirigeant son orchestre.
Une bonne version.
*RCA Victor LM 6033*

**16. Par Eugène List,** avec Samuel
● Adler dirigeant l'Orchestre philharmonique de Berlin.
Un peu trop académique.
*Turnabout TV-S 34457*

**17. Par Eugène List,** avec Howard
●● Hanson dirigeant l'Orchestre Eastman-Rochester.
Nettement mieux que le précédent.
*Mercury 90002*

**18. Par Jesus Sanroma,** avec William Steinberg dirigeant l'Orchestre symphonique de Pittsburgh.
● Une honnête moyenne.
*Everest 3067*

**Version pour deux pianos**

**1. Par Frances Veri et Michael Jamanis.**
● C'est propre, net, classique et un peu ennuyeux...
*VSM EMI 2C 181 96863*

**2. Par Katia et Marielle Labèque.**
●● Les deux « stars » du piano français. En les voyant taper furieusement sur leurs instruments, Gershwin se serait sûrement régalé, elles sont si ravissantes ! Une version brillante et originale.
*Philips 9500 917*

**Version pour piano seul**

**1. Par George Gershwin lui-même** (rouleau perforé sur piano Duo-Art).
●● a) Sur « George Gershwin at the piano ».
*20th Fox SFX 3013*

●● b) Album « Gershwin by Gershwin ».
*Mark 56 Records*

(?) c) Album « Gershwin plays Gershwin ».
*Quadrifoglio VDS 203*
On peut douter de l'authenticité de ce dernier disque, en tous points différents des deux autres.

**2. Par André Watts**
●● Un merveilleux pianiste ; un merveilleux album.
*CBS 765008*

## Concerto en Fa

**1. Par Jeffrey Siegel,** avec Leonard
● Slatkin dirigeant l'Orchestre symphonique de Saint-Louis.
Un peu mou.
*SPI SLP 32/33*

**2. Par Werner Hass** avec Edo de
●● Waart dirigeant l'Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo.
Une vieille version bien solide.
*Philips 6500 118*

**3. Par Leonard Pennario,** avec
●● William Steinberg dirigeant l'Orchestre symphonique de Pittsburgh.
L'une des meilleures interprétations disponibles.
*EMI « Electrola » 1 C 147 81 634*

**4. Par Philippe Entremont,** avec
● Eugène Ormandy dirigeant l'Orchestre philharmonique de Philadelphie.
L'orchestre écrase un peu (beaucoup) le pianiste.
*CBS 76931*

**5. Par Oscar Levant,** avec André
●● Kostelanetz dirigeant l'Orchestre « Philharmonic-Symphony » de New York.
Une version de référence, malgré une qualité d'enregistrement qui a beaucoup vieilli.
*Columbia CS 8641*

6. **Par André Prévin,** avec André
●●● Kostelanetz dirigeant son orchestre.
D'après Ira, « on croirait entendre George »...
*Columbia CS 8286*

7. **Par Peter Nero,** avec Arthur
(!) Fiedler dirigeant l'Orchestre Boston Pops.
Interprétation prétentieuse et vulgaire.
*RCA LSC 3319*

8. **Par Robery Szidon** avec Edward
● Downes dirigeant l'Orchestre symphonique de Londres.
Tempo trop lent ; prise de son lointaine.
*DGG 25 30 055*

9. **Par André Prévin** qui dirige du
●●● clavier le London Symphony Orchestra.
Proche de la perfection...
*Angel SFO 36810*

10. **Par Earl Wild** avec Arthur
●● Fiedler dirigeant l'Orchestre Boston Pops.
Quand Nero n'est plus là, ça devient très bon !
*RCA Victor LSC 2586*

11. **Par Eugène List,** avec Howard
● Hanson dirigeant l'Orchestre d'Eastman Rochester.
Une version sans risques et sans reproches.
*Mercury 90002*

12. **Par Morton Gould** qui dirige
●● du clavier son orchestre.
Version « sympa » et décontractée.
*RCA Victor LSC 25 86*

13. **Fragments par Gershwin lui-**
●●● **même** (un morceau du deuxième mouvement et le troisième en entier).
Les enregistrements datent respectivement du 7 avril 1935 et du 26 juin 1931 et présentent le grand intérêt de n'être pas des rouleaux.
*Mark 56 Records*

14. **Par Roy Bargy,** avec Paul Whi-
● teman et son orchestre (version originale).
Une curiosité pour amateurs ; difficile à supporter pour ceux qui sont habitués à la version symphonique.
*CBS 663-18*

15. **Par Ried Nibley,** avec Maurice
●●● Abravanel dirigeant l'Orchestre symphonique de Utah.
Disque rarissime, bien que ce soit la version favorite de bien des « gershwinomanes », dont le pianiste Leopold Godowsky III, neveu du compositeur.
*Westminster XWN 18684*

**Version pour deux pianos**

Gershwin a écrit une version pour deux pianos-quatre mains du Concerto en Fa. La partie « soliste » est la même que celle avec orchestre. Seule la partie orchestrale est une réduction pour piano. Rarement jouée, encore plus rarement enregistrée, elle est à tous points de vue passionnante.

● **Par Katia et Marielle Labèque,** qui l'ont enregistrée en 1980, on est tout de suite au niveau de la référence... et on aimerait bien entendre Katia jouer le Concerto avec un orchestre dans un futur enregistrement !
(Sur l'autre face, Marielle pourrait nous faire entendre la version pour piano solo transcrite par Grace Castagnetta... l'un des rares disques non encore gravé parmi les grandes œuvres de Gershwin.)
*Philips 9500 917*

*A noter* enfin la prochaine venue dans les salles de concert et d'enregistrement d'un jeune prodige américain de 18 ans : Kevin Cole. Edward Jablonsky, principal biographe américain de Gershwin, m'a fait écouter son interprétation du Concerto en Fa et d'un pot-pourri de ses mélodies : on croirait entendre George en personne !

## Variations « I Got Rhythm »

1. **Explications, commentaires par**
●●● **Gershwin lui-même,** puis interprétation *(cf. p. 108 « Allo les U.S.A. ? Ici George !).*
L'un des rares disques où on entend George jouer sans que ce soit un rouleau. Emouvant et fabuleux.
*Mark 56 Records « Gershwin by Gershwin ».*

2. **Par Leonard Pennario,** avec Al-
●●● fred Newman dirigeant l'Orchestre Hollywood Bowl. Shelly Manne à la batterie et Russ Cheevers à la clarinette.
La meilleure version stéréo disponible.
*EMI Electrola C 147-81 633/34*

3. **Par Werner Haas,** avec Edo de
●● Waart dirigeant l'Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo.
Bonne version. L'orchestre « swing » mieux que le pianiste !
*Philips 647 062 (album « Gershwin Classics ») ou 6500 118*

4. **Par Teodor Moussev,** avec
(!) Alexandre Vladigherov dirigeant l'Orchestre symphonique de la Radio-Télévision Bulgare.
Désolé, mais « You ain't got Rhythm » !
*HM 126*

5. **Par Sondra Bianca,** avec Hans
(!) Jurgen Walther dirigeant le Pro Musica Orchestra de Hamburg.
Achtung ! Ich habe kein Rythm !
*MGM E 3307*

6. **Par Buddy Weed,** avec Paul
(?) Whiteman et son orchestre.
Quitte à posséder une version ancienne, c'est mieux avec Gershwin !
*Coral 57021*

7. **Par Oscar Levant,** avec Morton
●● Gould et son orchestre.
Ça « swing » bien...
*Columbia ML 2073*

## Un Américain à Paris

1. **Par Nathaniel Shilkret,** avec le
●●● RCA Symphony Orchestra.
Enregistrement historique du 4 février 1929, réalisé en présence du compositeur qui joue la partition pour celesta.
« ... pendant les répétitions, Gershwin était tellement surexcité qu'il en devint gênant. Shilkret lui demanda poliment de quitter la salle — pendant un moment — ce qu'il fit gentiment, tandis qu'il préparait l'orchestre.
Le chef fut ravi de le voir revenir, car il avait oublié d'engager un joueur de celesta. Gershwin accepta de jouer le morceau bref qui est confié à cet instrument, à peu près au milieu de l'œuvre et qui introduit un dialogue entre le premier violon et une viole, et devient ensuite le célèbre « blues ». Gershwin fut enchanté par cette interprétation spirituelle et textuelle. Aucun enregistrement n'a égalé son charme désinvolte, la mélancolie persistante, mais teintée d'humour, et l'évocation tonale de l'époque et du lieu où l'un des Américains les plus doués de son époque visitait Paris. Les tempi sont parfaitement rigoureux, les rythmes croustillants, l'orchestre bien ajusté, « gershwinesque » (pas somptueux, comme c'est devenu l'habitude), l'humeur est joyeuse, reflétant avec fidélité la conception « légère » de Gershwin. L'enregistrement est remarquablement fidèle, et les deux bonifications sont d'une part la présence des trompes de taxis achetées par Gershwin lui-même (on ne les fait plus comme ça !) et sa présence, même très momentanée, au celesta » (E. Jablonsky).
*RCA Victor AVM1 1740-A*

2. **Par Arthur Fiedler,** dirigeant
●● l'orchestre Boston Pops.

Une version bien populaire (au sens aimé et connu du grand public) et remarquablement bien enregistrée. Pour amateurs de sensations stéréophoniques.
*RCA « Fiori Musicali » GL 43703* (enregistrement de 1959)
*RCA AGL1 — 3649* (enregistrement de 1959)
*RCA LSC 3319* (enregistrement de 1972)

**3. Par Veronika Doudarova,** dirigeant l'Orchestre symphonique de Moscou.
(?)
Somptueuse interprétation, au sens entendu par Jablonsky : de la bonne guimauve, quoi !
*Chant du Monde LDX 78679*

**4. Par Leonard Slatkin,** dirigeant l'Orchestre symphonique de Saint Louis.
•
Encore une version somptueuse, « hollywoodienne », mais non dénuée d'humour, par moments.
*Turnabout TV 37081S ou QT1 34594*
*Vox Musicalis 35085 ; SP1 SLP 32/33*

**5. Par Arturo Toscanini,** dirigeant l'Orchestre symphonique NBC.
(?)
Une curiosité un peu monstrueuse : le « maestro » pas du tout à l'aise dans cet enregistrement célèbre du 18 mai 1945.
*RCA AT 129-37*

**6. Par Zubin Mehta,** dirigeant l'Orchestre philharmonique de Los Angeles.
•
Une version « de salle de concert » très spectaculaire, par instants agréable, mais généralement pesante...
*Decca SXL 6811*

**7. Par Arthur Rodzinski** dirigeant l'Orchestre « philharmonique-symphonique » de New York.
••
L'élève de Toscanini se montre bien meilleur que le maître !
*Columbia CS 8641 ; CBS 663 18*

**8. Par Johnny Green** dirigeant le MGM Studio Orchestra.
••
Version intitulée « Ballet orchestral » et réalisée à l'occasion du film de Minelli « Un Américain à Paris » avec Gene Kelly. Un fabuleux rappel qu'il s'agit de *musique de danse*... (même si certaines libertés ont été prises avec le texte original.)
*MGM E 37 67 ST*

**9. Par Michael Tilson-Thomas,** dirigeant l'Orchestre philharmonique de New York.
•
Une version un peu trop spectaculaire, hachurée par moments, dans laquelle il y a des promesses que le jeune Tilson-Thomas tiendra sûrement un jour.
*CBS 79329*

**10. Par Felix Slatkin** dirigeant le Hollywood Bowl Symphony Orchestra.
••
Une excellente version, un peu trop luxueuse peut-être, mais pleine de justesse et d'enthousiasme.
*EMI Electrola C 147 81 633/34*

**11. Par Edo de Waart,** dirigeant l'Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo.
•
Une version académique et un peu « passe-partout ».
*Philips 6500 290*

**12. Par Seiji Ozawa,** dirigeant l'Orchestre symphonique de San-Francisco.
•••
L'enthousiasme et l'imagination d'Ozawa, qui se promène vraiment dans Paris ! Une merveille.
*DGG 2530 788*

**13. Par Leonard Bernstein,** dirigeant l'Orchestre philharmonique de New York.
••
Exubérance et fastes du compositeur-chef d'orchestre Bernstein.
*Columbia MS 6091*

**14. Par André Prévin,** dirigeant
●●● l'Orchestre symphonique de Londres.
Un jazzman devenu chef symphonique : que demander de mieux pour diriger Gershwin ?
*Angel 36810*

**15. Antal Dorati,** dirigeant l'Or-
●● chestre symphonique de Minneapolis.
Un spécialiste de Bartók dirige Gershwin : une expérience passionante et convaincante.
*Mercury 90290*

**16. Par Lorin Maazel,** dirigeant
● l'Orchestre symphonique de Cleveland.
Un peu trop somptueux pour notre goût.
*London 6946*

**17. Par Eugène Ormandy,** dirigeant
●● l'Orchestre philharmonique de Philadelphie.
La rigueur et le talent d'un des plus grands chefs du siècle.
*Columbia MS 7518*

**18. Par Maurice Abravanel,** diri-
●● geant l'Utah Symphony Orchestra.
L'une des bonnes interprétations disponibles.
*Westminster 8122*

**19. Par Paul Whiteman** et son or-
(!) chestre.
Une version pour discophiles maniaques.
*Trianon 33 174*

**20. Adaptation par Saul Chaplin,** *(cf. « filmographie » p. 202)*

## Ouverture Cubaine

**1. Par Leonard Slatkin,** dirigeant
●●● l'Orchestre symphonique de Saint Louis.
La « version de référence »...
*Vox 35085*

**2. Par Lorin Maazel,** dirigeant
●●● l'Orchestre de Cleveland.
Très brillant, orchestre merveilleux.
*London 6946*

**3. Par Arthur Fiedler,** dirigeant
● l'Orchestre Boston Pops.
Prise de son trop spectaculaire.
*RCA Victor LSC 2586*

**4. Par Howard Hanson,** dirigeant
●● l'Orchestre d'Eastman-Rochester.
Une très belle version.
*Mercury 90290*

**5. Par Leonard Pennario,** avec Al-
(?) fred Newman dirigeant le Hollywood Bowl Symphony Orchestra.
Transcription pour piano et orchestre par Greig McRitchie.
Les amateurs de « kitch » genre Eddie Duchin ou Carmen Cavalero seront comblés.
*EMI Electrola C 147-81 633/34*

**6. Par André Prévin,** dirigeant le
(?) London Symphony Orchestra.
Version arrangée par Robert McBride. Un orchestre splendide au service d'une partition bien médiocre.
*EMI-VSM C 069-03949 (digital)*

## Deuxième Rhapsody

**1. Par Gershwin lui-même,** au
●● cours d'une répétition, le 26 juin 1936.
C'est la raison pour laquelle l'orchestre bafouille de temps en temps. Mais quel pianiste !
*Mark 56 Records « Gershwin by Gershwin »*

**2. Par Werner Haas,** avec Eliahu
● Inbal dirigeant l'Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo.
Une version brillante, mais un peu lourde.
*Philips 6500 511*

**3. Par Leonard Pennario,** avec Al-
●●● fred Newman dirigeant l'Orchestre Hollywood Bowl.

Ça brille et ça « swing » ! C'est ici qu'on s'aperçoit que si cette Deuxième Rhapsodie est peu connue, c'est parce qu'elle est mal jouée la plupart du temps.
*EMI Electrola C 147-81 633/34*

4. **Par Jeffrey Siegel,** avec Leonard
• Slatkin dirigeant l'Orchestre symphonique de Saint Louis.
Une version un peu terne, en comparaison de la précédente.
*SPI SLP 32/33 ou Capitol SP 8581*

5. **Par Oscar Levant,** avec Morton
• Gould dirigeant son orchestre.
Charmante version, mais pas indispensable.
*Columbia ML 2073*

6. **Par Roy Bargy,** avec Paul Whi-
(!) teman et son orchestre.
Nul.
*Decca 8024*

7. **Par Cristina Ortiz,** avec André
•• Prévin dirigeant le London Symphony Orchestra.
Version très brillante. On regrette que ce ne soit pas M. Prévin lui-même au clavier.
*EMI-VSM C 069 03949 (digital)*

8. **Par Sondra Bianca,** avec Hans
(!) Jurgen Walther dirigeant le Pro Musica Orchestra de Hambourg.
Kolossale Finesse !
*MGM E 3307*

9. **Par Teodor Moussev,** avec
• Alexander Vladigherov dirigeant l'Orchestre symphonique de la Radio-Télévision Bulgare.
Extraordinaire version ! On croirait du Rachmaninov...
*Harmonia Mundi M 126*

## Berceuse

• **Par Leonard Slatkin** dirigeant l'Orchestre symphonique de Saint Louis.
Une charmante petite mélodie que Gershwin composa sans doute en 1919, en guise d'exercice pour son professeur de l'époque, Eduard Kilenyi.
*Vox Musicalis Stereo 35 085*

## Trois Préludes pour piano

1. **Par Gershwin lui-même** (enre-
••• gistrement direct, sans rouleau).
Par définition, la version de référence.
*RCA Victrola AVM1 1740*

2. **Une version équivalente,** dans
••• l'album « An American in London ».
*Monmouth Evergreen MES/7071*

3. **Par Leonard Pennario**
•• Version très respectueuse bien que le 3e Prélude soit un peu hachuré.
*EMI Electrola C 147-81 633/34*

4. **Par Werner Haas**
•• Un style très personnel, éloigné de celui de Gershwin, et tout à fait magnifique.
*Philips 6500 511*

5. **Par Walter Chodack**
(?) Version lourde, qui ne « swing » pas du tout.
*Adès 14 002*

6. **Par André Watts**
•• Excellente et respectueuse version.
*CBS 76508*

7. **Par Jasha Heifetz,** avec Brooks
•• Smith au piano.
« Chaque fois que je voyais Gershwin, se souvient le grand violoniste, je le harcelais pour qu'il compose quelque chose pour le violon. La dernière fois, ce fut devant l'hôtel Beverly Wilshire, très peu de temps avant sa mort... » Pour combler cette lacune, M. Heifetz a fait une transcription des Trois Pré-

*Une enfant de la balle se fait remarquer pour la première fois dans « Girl Crazy ». Elle a dix-sept ans. Elle n'a pas fini de faire parler d'elle. Elle se nomme Ginger Rogers.* ▶




U.S

ludes (ainsi que de certaines mélodies de « Porgy and Bess »). Depuis la création de « Rhapsody in Blue », il était un ami très proche du compositeur, qui se rendait souvent aux soirées organisées par Mme Heifetz-mère. On prétend même qu'il faisait la cour à l'une des sœurs du virtuose.
*RCA LM ou LSC 2856*

**8. Transcription des Préludes 2 et 3**
• **pour Orchestre,** par Percy Faith. Dans le genre « musique de film », c'est superbement bien fait; il suffit d'aimer!
*Columbia EN 13721*

**9. Transcription du Prélude N° 2,**
• par George Feyer.
Ce pianiste, capable du pire et du meilleur, donne de ce Prélude une version « mi-sérieuse-mi-jazz » qui est excellente, dans un album par ailleurs très discutable, comme on le verra plus loin.
*Vanguard VSD 61/62*

**10. Par Oscar Levant**
•• Une bien jolie version pour discophiles sentimentaux.
*Columbia MS 7518*

**11. Par Arthur Fiedler,** et l'orchestre Boston Pops, arrangement de Gregory Stone.
(?) Orchestration aussi discrète et aussi efficace qu'un Cecil B. De Mille...
*Decca PFS 4438*

**12. Par Nelson Riddle,** dirigeant son
• orchestre dans son propre arrangement.
Dans la grande tradition du « big band » des années 50.
*Verve EP V-5069* (supplément au coffret complet d'Ella Fitzgerald).

## Promenade

Petite reconstitution orchestrale extraite de « La Promenade du Chien » que font Ginger Rogers et Fred Astaire dans le film « Shall We Dance », et réalisée d'après la bande sonore du film, les souvenirs d'Ira et quelques fanatiques de George.

**1. Par Leonard Slatkin,** dirigeant
•• l'Orchestre symphonique de Saint Louis.
La meilleure version possible. Absolument charmant.
*Turnabout TV 37081S*

**2. Par Nelson Riddle,** dirigeant son
• orchestre.
En même temps que deux autres airs : *March of The Swiss Soldiers* (c'est la « Military Dancing Drill » de « Strike Up The Band ») et *Fidgety Feet* (extrait de « Oh, Kay ! »), réunis sous le titre de « Ambulatory Suite ».
*Verve EP V-5069* (supplément au coffret complet d'Ella Fitzgerald).

## Ouvertures

**1. George Gershwin Overtures,**
•• par Michael Tilson Thomas dirigeant l'Orchestre philharmonique de Buffalo. « Oh, Kay » ; « Funny Face » ; « Girl Crazy » ; « Strike Up The Band » ; « Of Thee I Sing » ; « Let 'Em Eat Cake ».
L'origine des orchestrations est très difficile à déterminer. Il est à peu près sûr que Gershwin se fit aider pour certaines d'entre elles. Est-ce très important ? L'interprétation, en tout cas, est très authentique et pleine d'enthousiasme.
*CBS 76632*

**2. Fiedler Conducts Gershwin :**
• Suite de « Girl Crazy ». Ouverture de « Oh, Kay ». Ouverture de « Funny Face ». Ouverture de « Let 'Em Eat Cake ». Ouverture de « Of Thee I Sing ». « Wintergreen For President » (+ Trois Préludes et Rhapsody N° 2 : *cf. ces rubriques*).
Arrangements un peu sirupeux signés Leroy Anderson, Don

Rose et Walter Paul. Un orchestre spectaculaire qui célèbre, à l'occasion de ce disque, les 50 années de direction d'Arthur Fiedler (1979).
*RCA SPC 21185*

**3. Par Erich Kuenzel,** « A Portrait ●●● of George », dirigeant l'Orchestre Cincinatti Pops : « Oh, Kay », « Girl Crazy », « Tip-Toes », « Of Thee I Sing » (arrangement de Don Rose) avec, sur l'autre face, des versions « blues-modernes » de « Love Is Here To Stay », « Love Walked In », « Nice Work If You Can Get It », « A Foggy Day », « Strike Up The Band » (arrangements de Frank Proto).
Orchestre et instrumentistes splendides, avec, dans la version des chansons, un rappel du style de Stan Kenton.
*Turnabout TV 34749*

# Comédies musicales (Intégrales)

**1. Lady Be Good, avec Fred et ●●● Adèle Astaire.**
Un enregistrement historique réalisé en 1926 (aucun autre n'a été fait depuis !) « Fascinatin' Rhythm » ; « Hang On To Me » ; « Lady Be Good » ; « I'd Rather Charleston »; « So Am I »; « The Half Of It Dearie Blues » ; « Swiss Maid » ; « Not My Girl » ; « Louisiana » ; « Puttin' On The Ritz » ; « Crazy Feet ».
Extraits des films : « Gay Divorcée » et « Flying Down To Rio » (les musiques ne sont pas de Gershwin).
*Monmouth MES 7036*

**2. Oh, Kay !** Avec Barbara Ruick, ●● Jack Cassidy, Allen Case et Roger White, avec Lehman Engel dirigeant l'Orchestre et les chœurs, et les pianistes Cy Walter et Bernie Leighton.
Un « remake » réalisé en 1973, avec une fidélité remarquable au ton et orchestrations de l'époque de la création, 1926. L'Ouverture est aussi proche de la réalité. Une réalisation merveilleuse pour les amoureux de l'authentique.
*Columbia (CBS) Special Products XLP 39100*
*CBS « Collector's Series » XLP 39099*

**2bis. Oh, Kay !,** version originale (?) d'une bien pauvre version réalisée sans orchestre (un misérable piano pour tout potage !) avec David Daniels, Marti Stevens et Penny Fuller.
*Stet DS 15017*

**3. Funny Face, avec Fred et Adèle ●●● Astaire.**
Version originale de 1927 par les créateurs. Funny Face ; He Loves and She Loves ; High Hat ; A Few Drinks ; 'S Wonderful ; My One Only ; Tell The Doc; The Babbit And The Bromide; Looking For A Boy ; Sweet and Low Down ; That Certain Feeling ; When Do We Dance ? ; Oh Gee, Oh Joy ! ; The Whichness of the Whatchness ; My One And Only ; Finale. (Aucun autre enregistrement réalisé depuis, malgré d'excellentes représentations régionales données assez souvent, comme par exemple celle de juin 1981 au Goodspeed Opera House à East Haddam, dans le Connecticut...).
*Monmouth MES 7037*

**4. Girl Crazy,** avec Mary Martin, ●● Louise Carlyle, Eddie Chappel. Orchestre et chœurs sous la direction de Lehman Engel. Orchestrations de Ted Royal et Carol Huxley. Arrangements vocaux de Johnny Lesko.
Une production discographique des années 60 (du moins je le

*L'un des slogans du candidat Wintergreen, dans « Of Thee I Sing » : « Put Love In The White House », c'est-à-dire .. « Faites entrer l'Amour à la Maison Blanche ».* ▶


PUT LOVE IN THE WHITE


HOUSE

suppose, car la date exacte n'est pas indiquée), peu fidèle si on en croit le générique des arrangeurs, mais cependant très respectueuse de l'esprit des années 30. Une merveilleuse Mary Martin (créatrice, avec Ezzio Pinza, de « South Pacific »).
*CBS OS 2560 (stéréo) et OL 7060 (mono)*

**5. Of Thee I Sing**
Deux versions intégrales existent :

●● **Par Maurice Levine,** avec Jack Carson, Paul Hartman, Jack Whiting.
Une version réalisée en 1952 à l'occasion d'une reprise à Broadway. Très fidèle, et bien intéressante par la présence du grand Jack Carson, vedette hollywoodienne des années 50. Vendue 300 dollars dans les magasins d'occasion !
*Capitol T 11651*

●● **Par Peter Matz,** avec Jack Gilford, Cloris Leachman et Michèle Lee.
Une version très libre, adaptée en 1972 pour CBS TV, et très amusante (la qualité de l'enregistrement est un régal !)
*CBS AL 31763*

# Œuvres lyriques

## Porgy and Bess

En dehors de ses défauts mélodiques qui ont fâcheusement tendance à plaire au plus grand nombre, « Porgy and Bess » utilise un langage populaire calqué sur celui des Noirs de la Caroline du Sud. C'est un travail remarquable, dû aux talents associés de DuBose Heyward et Ira Gershwin.

Le 12 avril 1932, DuBose Heyward écrivit à George Gershwin la lettre suivante :

« Permettez-moi tout d'abord de vous dire combien je suis heureux que vous ayez décidé de donner une dimension musicale à « Porgy ». Ce serait tout à fait passionnant pour moi de travailler le livret avec vous. J'ai des éléments nouveaux qui pourraient peut-être vous intéresser, et, dès que vous m'aurez fait part de vos intentions musicales, je pense être en mesure de vous rédiger un ouvrage satisfaisant. Quant aux paroles, je ne sais pas très bien ce qu'il sera possible d'envisager. Peut-être votre frère Ira accepterait-il de les écrire ? Peut-être pourrions-nous les faire ensemble ? De toutes façons, j'ai toute confiance en la décision que vous prendrez. Sachez enfin que je serai prêt à accueillir dans l'équipe toute personne que vous suggérerez. »

George fut enchanté de pouvoir faire travailler Ira sur les paroles de « Porgy » et Ira, avec cet extraordinaire sens qu'il avait du rythme des mots, reprit la plume.

En collaboration avec Heyward, il écrivit *I Got Plenty Of Nuttin', Bess You Is My Woman* et *It Takes A Long Pull To Get There.* Tout seul, il fit les paroles de *Theres' A Boat Dat's Leavin' Soon For New York* et de *It Ain't Necessarily So.* En revanche, c'est à Heyward seul qu'on doit entre autres *Summertime* et *My Man's Gone Now.*

Voici, en même temps qu'un résumé de l'action de « Porgy and Bess », un aperçu de ces paroles fleuries :

## ACTE I - Scène 1

A « Catfish Row » ne vivent que quelques familles noires très pauvres. Les femmes élèvent les enfants et tiennent le ménage ; les hommes gagnent leur vie sur des bâteaux de pêche ou dans les champs de coton. Le soir, on chante et on danse dans la cour centrale, tandis que Jasbo Brown improvise des blues sur un vieux piano. Clara, femme de Jake-le-Pêcheur, entonne une berceuse, son bébé dans les bras ; quelques femmes reprennent en chœur :

*Summertime*

| | |
|---|---|
| *Summertime, an'the livin is easy,* | En été, la vie est facile, |
| *Fish are jumpin', and the cotton is high.* | Le poisson frétille, et le coton fleurit. |
| *Oh, yo'daddy's rich, an yo' ma is good lookin'* | Ton papa est riche ; ta maman est belle. |
| *So hush little baby, don't you cry.* | Alors : chut ! petit bébé, ne pleure pas. |
| *One of these mornin's, you goin' to rise up singin'* | Un de ces matins, tu te réveilleras en chantant. |
| *Then you'll spread yo' wings an' you'll take to the sky.* | Tu étendras tes ailes, et tu t'envoleras dans le ciel. |
| *But 'till that mornin', there's- a nothin' can harm you* | Mais jusque-là, rien ne peut t'arriver de mal, |
| *With Daddy an' Mammy standin' by* | Avec papa et maman à tes côtés. |

Un groupe d'hommes se met à jouer au craps (jeu de dés). Parmi eux : Sportin'Life, un charmant petit dévoyé qui vend de la « poudre de bonheur » (cocaïne), Jake-le-Pêcheur, Mingo, Jim, et Robbins qui met de l'argent dans le jeu malgré les supplications de son épouse Serena. Jake prend le bébé des bras de Clara et lui chante une « berceuse » à sa manière :

| | |
|---|---|
| *Lissen to yo' daddy warn yo'* | Ecoute ton papa qui te prévient, |
| *'Fore you start-a-travelling,* | Avant que tu prennes ton chemin, |
| *Woman may born you, love you an' mourn you,* | Une femme peut te faire naître, t'aimer et te pleurer. |
| *But a woman is a sometime thing,* | Mais une femme, ça dure ce que ça dure, |
| *Yes a woman is a sometime thing.* | oui, ça dure ce que ça dure. |

*Mingo*

| | |
|---|---|
| *Oh, a woman is a sometime thing.* | Une femme, ça dure ce que ça dure ! |
| *Yo' mammy is the first to name you,* | Ta maman te donne ton nom, |
| *An' she'll tie you to her apron string.* | Elle t'attache à son tablier, |
| *Then she'll shame you and she'll blame you* | Elle t'attrape, elle te gronde |
| *Till yo'woman comes to claim you,* | Avant que ta femme te prenne à son tour |
| *'Cause a woman is a sometime thing.* | Parce qu'une femme, ça dure ce que ça dure, oui. |
| *Yes, a woman is a sometime thing.* | |

*John W Bubbles, créateur du rôle de Sportin' Life, au cours de la création de « Porgy » en 1935. Dans la version filmée, Sammy Davis JR. reprendra le flambeau.* ▶





*Sportin' Life*

| | |
|---|---|
| *Oh, a woman is a sometime thing.* | Une femme, ça dure ce que ça dure ! |
| *Don't you never let a woman grieve you,* | Te laisse pas mener par le bout du nez, |
| *Jus' 'cause she got yo' weddin' ring.* | Juste à cause d'une alliance. |
| *She'll love you and deceive you,* | Elle t'aimera et te trompera, |
| *Then she'll take yo' clo'es an' leave you,* | Elle partira avec tes affaires, |
| *'Cause a woman is a sometime thing.* | Parce qu'une femme, ça dure ce que ça dure... |

*Tous*

| | |
|---|---|
| *Yes, a woman is a sometime thing.* | Oui, une femme, ça dure ce que ça dure. |

Précédé par Peter, le marchand de miel, voici Porgy qui fait son entrée, dans sa petite voiture tirée par une chèvre. Tout le monde l'aime bien, Porgy. Ce soir, il a un peu d'argent, et il veut jouer aux dés :

*Porgy*

Qui c'est qu'a les tripes de me le piquer ?

*Jim*

On attend Crown. Vise un peu : il lui faut tout le trottoir tellement qu'il est plein !

*Porgy*

Bess est avec lui ?

*Jake*

T'entends ? Il a un faible pour Bess...

*Porgy se défend comme il peut*

Quand Dieu fait un paralytique, c'est pour qu'il soit tout seul, de nuit comme de jour...

Accompagné de Bess, voici Crown. Il réclame à boire, puis se met à rouler les dés. Robbins, le pêcheur, perd tout ce qu'il a. Sa femme, Serena, a une prise de bec avec Bess, qui se moque de leur petit couple :

*Bess*

Y'a des filles qu'il faut qu'elles se marient pour garder leur homme...

*Serena*

Tu risques pas que ça t'arrive !

*Crown*

Vos gueules ! Vous voyez bien que Mingo roule les dés !

La partie continue. Crown mélange l'alcool et la poudre de Sportin'Life, devenant de plus en plus soûl. Porgy gagne, puis perd la main au bénéfice de Robbins qui jette les dés et ramasse l'argent...

*Crown (à Robbins)*

Touche ce blé et t'es mort.

*Robbins*

Touche-moi pas, clébard miteux...

*Crown*

Personne n'a droit à mon pognon
*(il jette Robbins à terre).*

Je vais le buter, ce connard !

Une bagarre inégale commence. Crown est plus fort que Robbins. Les femmes s'affolent. Crown sort son crochet de ramasseur de coton et tue Robbins net. Serena pousse un hurlement et se jette sur le corps de son mari. Bess conseille vivement à Crown de disparaître.

*Crown*

Et toi, qu'est-ce tu vas devenir ?

*Bess*

Y'a toujours un homme pour Bess.

*Crown*

Qui que ce soit, il sera temporaire : je reviendrai.

Bess refuse l'hospitalité de Sportin' Life tandis que Crown disparaît dans la nuit. Toutes les portes se referment devant elle. Toutes, sauf celle de Porgy. Elle entre dans sa misérable cambuse...

**Scène 2**

Dans la chambre de Serena, on a installé le corps de Robbins sur le lit. Chacun pénètre dans la pièce pour jeter une aumône dans une tasse posée sur le torse du défunt. C'est la coutume pour tenter de réunir l'argent nécessaire à l'enterrement.
Un détective et un policier blancs entrent. *(il est à noter que dans « Porgy » seuls les Blancs parlent normalement, sans chanter, afin de bien souligner qu'ils n'ont aucun rapport avec la vie de Catfish Row).* Ils interrogent tout le monde. Un certain Peter dénonce Crown, mais Porgy refuse de parler. Serena chante « My Man's Gone Now ».

| | |
|---|---|
| *My Man's Gone Now, ain' no use-a-listenin',* | Il est parti mon homme, plus la peine de croire |
| *For his tired footsteps climbon' up the stairs.* | Que c'est ses pas qu'on entend dans l'escalier. |
| *Ole Man Sorrow's come to keep me company,* | Le Vieux Bonhomme malheur est devenu mon compagnon, |
| *Whisperin' beside me when I say my prayers.* | Soufflant à mes côtés pendant mes prières. |
| *Ain' dat I min' workin', work an' me is travelers.* | C'est pas le travail qui me fait peur : on est des vieux amis, |
| *Journeyin' togedder to de Promise Land* | En route pour la Terre Promise, |
| *But Ole Man Sorrow's marchin' all de way wid me, tellin' me I'm ole now since I lose my man.* | Mais le Vieux Bonhomme Malheur m'accompagne et me dit que je suis vieille sans mon homme. |
| *Ole Man Sorrow's sittin' by de fireplace,* | Il est là, assis près de la cheminée, |
| *Lyin' all night long by me in bed* | Allongé à côté de moi dans le lit, |
| *Tellin' me de same thing mornin', noon an' eb'nin,* | Me répétant matin, midi et soir |

| | |
|---|---|
| *That I'm all alone now since my man is dead. Ah ! Since my man is dead.* | Que je suis toute seule, depuis que mon homme est mort... Ah ! depuis que mon homme est mort. |

Le croque-mort arrive à son tour. Il accepte de faire crédit à Serena, sinon le corps de Robbins sera offert aux étudiants de la faculté de Charleston. Le pauvre Peter a été emmené en otage par la police : il sera libéré quand Crown se sera rendu.

## Acte II

**Scène 1 — Catfish Row**
Jake et ses amis pêcheurs préparent leur bateau.

*Clara*
Jake, tu vas pas emmener le *Sea-Gull* en mer ? septembre, c'est la période des tempêtes !

*Jake*
Et comment qu'on va payer les études du petit, si on travaille pas ?

Porgy, lui, se moque bien de ce genre de problèmes. Il chante :

| | |
|---|---|
| *Oh, I got plenty o' nuttin',*<br>*An' nuttin's plenty fo'me.*<br>*I got no car, got no mule, got no misery.*<br>*De folks wid plenty o'plenty*<br>*Got a lock on de door,*<br>*'Fraid somebody's a-goin' 'to* | J'ai les mains remplies de rien,<br>Et rien, ça me suffit bien.<br>J'ai pas de voiture, pas de mule, pas le moindre ennui.<br>Les gens qui ont beaucoup de tout<br>Ont un verrou à leur porte,<br>De peur qu'on leur fauche leurs biens, |
| *Rob 'em while dey's out a-makin more.*<br>*What For ?*<br>*Now, I got no lock on my door*<br>*(Dat's no way to be)*<br>*Dey kin steal de rug from de floor*<br>*Dat's okeh wid me,*<br>*'Cause de things dat I prize,* | Pendant qu'ils en gagnent d'autres.<br>A quoi bon ?<br>Moi, j'ai pas de verrou à ma porte,<br>(C'est pas des façons)<br>On peut bien piquer mon tapis,<br>C'est pas un problème,<br>Parce que les choses auxquelles je tiens, |
| *Like de stars in de skies,*<br>*All are free*<br>*Oh, I got plenty o' nuttin',*<br>*An' nuttin's plenty fo'me*<br>*I got my gal, got my song, got hebben de whole day long*<br>*No use complainin' !*<br>*Got my gal, got my Lawd, got my song !* | Comme les étoiles dans le ciel,<br>C'est tout gratuit.<br>J'ai les mains remplies de rien,<br>Et rien ça me suffit bien,<br>J'ai ma chérie, j'ai ma chanson, c'est le paradis toute la journée,<br>Pourquoi se plaindre ?<br>J'ai ma chérie, j'ai mon Dieu, j'ai ma chanson ! |

Pendant qu'il chante, Sportin' Life remplit ses petits papiers de poudre blanche. Maria détruit son travail et l'insulte :

*Maria*
Une de ces nuits, quand tu seras plein de gin, je vais t'attraper par la queue et te retourner par l'intérieur... et puis je te découperai en petits morceaux pour les donner aux vautours pour qu'ils en crèvent !

Frazier arrive. Il se fait passer pour un homme de loi. Il parvient à vendre à Porgy le divorce de Bess... alors qu'elle n'est pas mariée. Mais Porgy est enchanté : pour un dollar cinquante, il a fait de Bess une lady. Mr. Archdale, un Blanc (dans « Porgy », on dit un *buckra*), vient annoncer à Porgy qu'il s'est arrangé pour que Peter soit relâché. Mais à cet instant, un vautour survole la cour de Catfish Row. Terrifié, Porgy explique à Mr. Archdale que c'est le plus mauvais des présages.
Sportin' Life en profite pour tenter de séduire Bess avec un peu de poudre blanche. Elle refuse et Porgy, malgré son infirmité, parvient à lui faire très mal. Par amour, Bess refuse d'aller au pique-nique avec les autres :

| | |
|---|---|
| *Porgy, I's yo' woman now, I is, is, is !* | Porgy, je suis ta femme, maintenant ! |
| *An' I ain' never goin' nowhere* | Et j'irai jamais nulle part, |
| *'Less you shares de fun.* | Si t'es pas dans le coup. |
| *Dere's no wrinkle on my brow, no how,* | J'ai pas encore de rides, |
| *But I ain' goin' ! You hear me* | Mais j'y vais pas, t'entends ? |
| *Sayin', if you ain' goin', wid you I'l stayin'* | Si t'y vas pas, je reste avec toi. |

Porgy lui répond :

| | |
|---|---|
| *Bess, you is my woman now an' forever,* | Bess, t'es ma femme, maintenant, |
| *Dis life is jes' begun.* | La vie ne fait que commencer. |
| *Bess, we two is one now an' forever,* | Bess, deux et deux font un pour toujours, |
| ............................................. | ............................................. |
| *We'll go swingin' through the years a singin'* | On dansera à travers les années en chantant. |

Porgy insiste : son infirmité l'empêche d'aller en bateau pour Kittiwah Island, mais il veut que Bess s'amuse...

*Porgy*

Va, mon enfant, va...

Tandis que les bateaux s'éloignent, il chante *I got plenty o' nuttin...*

**Scène 2**

En fin de soirée sur Kittiwah Island. C'est la fête. On chante, on danse, avec des instruments de fortune. Sportin' Life chante...

| | |
|---|---|
| *It aint' necessarily so,* | C'est pas forcément vrai, |
| *It aint' necessarily so,* | C'est pas forcément vrai, |
| *De t'ings dat yo' lible, to read in de Bible,* | Les trucs qu'on te fait lire dans la Bible, |
| *It ain't necessarily so.* | C'est pas forcément vrai. |
| *L'il David was small, but oh my !* | Le petit David était pas grand, mais pardon ! |
| *He fought big Goliath,* | Il a combattu le gros Goliath |
| *Who lay down an' dieth,* | Qui s'est allongé pour mourir. |
| *Lil' David was small but, oh my !* | Le petit David était pas grand, mais pardon, |
| *Wa-doo-Zim bam boodle-oo,* | |
| *Hoodle ah da wa da -Scatty Wah* | |
| *Oh, Jonah, he lived in a whale,* | Jonas vivait dans une baleine, |
| *Fo' he made his home in* | Parce que sa maison<br>Etait dans l'abdomen de ce poisson, |

*Dat fish's abdomen,*
*Oh, Jonah, he lived in a whale*
*Li'l Moses was found in a stream,*

*That chile flaoted on water,*
*Till ole Pharao's daughter,*
*Fished him, she says, from dat stream.*

*Doo-Zim bam boodle-oo, etc.*
*It ain't necessarily so*
*Dey tell all you chillun*
*De Debbil's a villun,*
*But 'tain't necessarily so.*
*To get into hebben,*
*Don' snap for a sebben,*
*Live clean. Have no faults !*
*Look at me !*
*Now I take dat gospel,*
*Whenever it's pos'ble,*
*But wid' a grain of salt,*
*Methus' lah lived nine hundred years*
*Say, but who calls dat livin'*
*When no gall'll give in*
*To no man what's nine hundred years ?*
*I'm preachin' dis sermon to show,*

*It ain't nessa, ain't nessa,*
*Aint' nessa, aint' nessa*
*It ain't necessarily so !*

Jonas vivait dans une baleine !
On a trouvé Moïse dans une rivière,

Le bébé flottait sur l'eau,
Et la fille du vieux pharaon
L'a trouvé, qu'elle dit, dans la rivière.

Tout ça, c'est pas forcément vrai !
On vous dit, à vous, enfants,
Que le Diable est un méchant,
C'est pas forcément vrai !
Pour aller au ciel,
Défense de jouer aux dés
Sois sain ! Pas de défauts !
Fais comme moi !
Moi, je prends la Bonne Parole,
Chaque fois que possible
Mais j'ajoute mon grain de sel,
Mathusalem a vécu neuf cents ans.

Oui, mais c'est vraiment ça, vivre ?
Quand y'a pas une gamine,
Qui cède à un vieux de ct'âge-là ?

Mon sermon n'est fait que pour prouver,
Que c'est pas forcé, pas forcé,
Pas forcé, pas forcé,
Que c'est pas forcément vrai !

Les femmes protestent devant cette démonstration sacrilège. Serena appelle tout le monde à plier bagages : les bateaux repartent pour la terre ferme. Bess, la toute dernière, se trouve soudainement confrontée à Crown, qui se cachait derrière un talus. Il la veut. Elle a beau lui expliquer qu'elle aime Porgy, elle ne parvient pas à résister à son charme. Les bateaux prennent la mer sans elle.

**Scène 3**
A Catfish Row, les hommes se préparent à mettre leurs embarcations à la mer. Tandis qu'ils unissent leurs efforts, on entend la voix de Bess qui, depuis la petite chambre de Porgy, délire :

*Bess*
Bas les pattes ! Bas les pattes ! Trente kilomètres, toute seule. Personne pour m'aider ! Y'a une vipère, dans ce buisson ! Et personne pour m'aider !

*Maria*
La femme de Porgy est très malade. Ils l'ont oubliée sur l'île. Elle a mis deux jours à retrouver son chemin.

Porgy supplie le ciel qu'on ne soit pas obligé de l'emmener à l'hôpital.

Les marchands de fraises et de miel chantent leurs propositions alléchantes, et sont rapidement rejoints par le poissonnier qui vend des crabes.





*Crown*

Tu ne viens pas dire bonjour à ton homme ?

*Bess*

T'es pas mon homme ! C'est Porgy mon homme !

Clara pousse un hurlement de terreur. A travers la vitre, elle a vu le bateau de Jake, son mari, se retourner. Elle confie son bébé à Bess et se précipite dehors, dans l'orage. Crown lui court après pour l'empêcher de faire une bêtise.

## ACTE III

**Scène 1**

Le lendemain soir, à Catfish Row. Le chœur chante la disparition de Clara, de Crown et des autres. Sportin' Life arrive, suggérant que peut-être Crown n'est pas mort. Bess tente de faire dormir le bébé de Clara en lui chantant *Summertime,* puis elle rentre. Dans la cour déserte, Crown fait son entrée. Il cherche Porgy, qui s'est dissimulé sur le toit de sa petite maison. Il lui saute dessus. Les deux hommes se battent. Porgy parvient à étrangler Crown.

*Porgy*

Bess ! Bess ! T'as un homme maintenant ! T'as Porgy !

**Scène 2**

Un détective et un médecin légiste mènent l'enquête. Leurs soupçons se portent d'abord sur Serena. Mais elle a un alibi : elle est au lit depuis trois jours et trois nuits, veillée par ses amies Lily et Annie qui ne l'ont pas quittée. Ils se tournent alors vers Porgy, et lui demandent de bien vouloir reconnaître le corps. Porgy est terrifié. Sportin' Life s'amuse de la situation : « Quand l'homme qui a tué Crown entrera dans la pièce, ses blessures se mettront à saigner ! »

Porgy résiste. La police l'emmène de force.

Bess est désespérée. Sportin' Life lui propose de la poudre... il l'oblige à « sniffer ». Et il chante :

| | |
|---|---|
| *There's a boat dat's leavin' soon for New York.*<br>*Come wid me, dat's where we belong, sister.* | Y'a un bateau qui part bientôt pour New York.<br>Viens, frangine, tu seras bien. |
| *You an' me kin live dat high life in New York,*<br>*Come wid me, dere you can't go wrong, sister.* | On fera la grande vie, toi et moi à New York.<br>Viens, frangine, te gourre pas. |
| *I'll buy you de swellest mansion,*<br>*Up un upper Fifth Avenue,*<br>*An' through Harlem we'll go struttin',* | T'auras une belle maison<br>En haut de la 5ᵉ Avenue,<br>On dansera à travers Harlem, |
| *An' dere'll be nuttin' to good for you.* | Et rien ne sera trop beau pour toi : |
| *I'll dress you in sliks and satins in de latest Paris styles*<br>*And all your blues you'll be forgettin',* | T'auras du satin et de la soie en direct de Paris<br>T'oublieras ton blues |
| *There'll be no frettin', jes nothin' but smiles.*<br>*Come along wid me, dat's de place,* | Plus jamais peur : rien que des sourires.<br>Viens avec moi, c'est l'endroit, |

| | |
|---|---|
| *Don't be a fool, come along, come along.* | Sois pas bête, allez, viens ! |
| *There's a boat dat's leavin' soon for New York, etc.* | Y'a un bateau qui part bientôt pour New York etc. |

Bess tente de résister. Il lui donne un peu de « poudre du bonheur ». Elle le suit, à moitié inconsciente.

Scène **3**
Une semaine plus tard, Porgy revient. Dans son malheur, il a eu de la chance : pendant son incarcération, il a gagné aux dés, et il ramène des cadeaux pour tout le monde : un harmonica pour Scipio, un chapeau pour Lily, des vêtements pour le bébé, et puis... une belle robe rouge pour Bess. Bess... où est-elle ? Serena lui dit la vérité :

*Serena*
C'est pire que la mort, Porgy. Elle est retournée à la poudre du bonheur, elle est retournée à « l'œil rouge », et elle est en route pour l'enfer. Elle n'est plus dans tes pattes, c'est un bienfait. Oublie-la, Porgy.
Porgy entend prononcer le nom de New York.

*Porgy*
Noo-York ? Où qu'c'est, ça ?

*Mingo*
A mille miles d'ici.

*Porgy*
Vers où qu'c'est ?

*Maria*
Plein nord, après la maison des douanes.

*Porgy*
Amenez ma chèvre !

*Tous*
Où vas-tu, Porgy ?

*Porgy*
Vous m'avez dit qu'elle est partie pour Noo-York ? C'est là que je pars. Il faut que je sois avec Bess. Dieu m'aidera à la trouver. Je suis en route... Mon Dieu, je suis en route...

On l'aide à monter dans sa petite charette.

Tous chantent en chœur :

| | |
|---|---|
| *I'm on my way, to a heav'nly lan',* | Je suis en route pour un pays céleste, |
| *I'll ride dat long, long road,* | Je prendrai cette longue, longue route |
| *If you are there to guide my han'* | Si c'est Toi qui me guides. |
| *I'm on my way to a heav'nly lan', oh, Lawd.* | Je suis en route pour un pays céleste, oh, Seigneur. |
| *It's a long, long way, but You'll be there to take my han'.* | C'est très très loin, mais Tu seras là pour me prendre la main. |

A bord de sa petite voiture tirée par sa chèvre, Porgy quitte Catfish Row...

**Discographie de Porgy and Bess**

**Version originale**

**1. Répétition du 19 juillet 1935 :**
●●● George Gershwin, au pupitre, répète et commente, avant la première :
1. Introduction et Summertime. 2. A Woman Is A Sometime Thing. 3. Finale Acte I, Scène 1. 4. My Man's Gone Now. 5. Bess, You Is My Woman, Now.
Avec Abbie Mitchell (créatrice du rôle de Clara), Edward Matthews (créateur du rôle de Jake), Ruby Elzy (créatrice du rôle de Serena), Anne Brown (créatrice du rôle de Bess), Todd Duncan (créateur du rôle de Porgy).
*Disques Mark 56 N° 667*

**2. Houston Grand Opera.** Direc-
●● tion musicale : John de Main. La célèbre production de Sherwin M. Goldman, telle qu'elle vint à Paris en 1980. Avec Donnie Ray Albert (Porgy), Clamma Dale (Bess), Andrew Smith (Crown), Wilma Shakesnider (Serena), Betty Lane (Clara), Larry Marshall (Sportin' Life). Enregistrée les 22, 23 et 24 novembre 1976. Du très grand art...
*RCA RL 02109 (3 disques)*

**3. Orchestre et Chœurs de Cleve-**
●●● **land.** Direction musicale : Lorin Maazel.
Sans doute la version la plus belle à tous égards. Avec Willard White (Porgy), Leona Mitchell (Bess), McHenry Baotwright (Crown), Florence Quivar (Serena), Barbara Hendricks (Clara), François Clemmons (Sportin' Life).
Réalisée en 1976, cette production est peut-être celle dont M. Maazel peut le plus s'enorgueillir. Chanteurs fabuleux (c'est une des premières apparitions de Barbara Hendricks, entre autres...), des chœurs de toute beauté, un orchestre irréprochable, et un amour, une passion irrésistibles... Ajoutez à cela une prise de son merveilleusement claire et équilibrée, et tâchez de trouver mieux !
*Decca-Londres SET 609 (3 Disques)*

**4. Skitch Henderson,** dirigeant les
●●● Chœurs et Orchestre RCA.
Une version abrégée, de très grande qualité, avec la fabuleuse Leontyne Price (Bess), William Warfield (Porgy), McHenry Boatwright (Crown) et un merveilleux Sportin' Life : John W. Bubbles. Un enregistrement qui ne vaut pas celui de Lorin Maazel, mais hautement recommandable, en particulier pour ceux qui souhaitent se contenter des chansons principales... et d'un seul disque.
*RCA Red Seal (651058)*
*Fiori RCA GL 43714*

A côté des réussites citées plus haut, mentionnons, pour mémoire :

**5. Orchestre et Chœurs Columbia,**
● dirigés par Lehman Engel, avec Lawrence Winters, Camilla Williams, Inez Mathews, Avon Long et Warren Coleman.
Pas complète, mais par un excellent « gershwiniste ».
*Columbia OSL 162*

Et accordons une « mention spéciale » à la « Version historique » :

**6. Orchestre et Chorale Robert**
● **Shaw.** Avec Eleanor Steeber, Helen Jepson, Rise Stevens, Robert Merril, Lawrence Tibbet et Cab Calloway.
Incomplète et un peu fantaisiste, cette version est cependant véritablement fantastique dans son interprétation de *It Ain't Necessarily So.*
*RCA VL 117 42 « Historic Recordings »*

## Versions adaptées

**1. Pour Ella Fitzgerald et Louis ●●● Armstrong,** par Russel Garcia qui dirige un orchestre constitué de jazzmen confirmés.

Sacrilège par rapport à la version originale ? On peut, sans grands risques, penser que Gershwin aurait trouvé cette version très à son goût : n'oublions pas qu'il adorait entendre des interprétations de jazz de ses œuvres (Billie Holiday fut la première à tenter l'expérience avec « Summertime »). Avec Ella et Louis, il aurait été comblé.

*Dans l'album double,* on trouvera :
1. Ouverture pour orchestre seul - 2. Summertime - 3. I Want's To Stay Here (une adaptation de « I Loves You Porgy ») - 4. My Man's Gone Now - 5. I Got Plenty Of Nuttin' - 6. Buzzard Song - 7. Bess, You Is My Woman Now - 8. It Ain't Necessarily So - 9. What You Want Wid Bess ? - 10. A Woman Is A Sometime Thing - 11. Oh, Doctor Jesus - 12. Medley : (Heroe Come de Honey Man ; Crab Man ; Oh, Dey's So Fresh and Fine, i.e. Strawberry Woman) - 13. There's A Boat Dat's Leaving Soon For New York - 14. Oh Bess, Oh Where's My Bess ? - 15. Oh, Lawd, I'm On My Way.
*Verve POL 390 2622 008*

*Dans l'album simple :*
1. Summertime - 2. I Got Plenty Of Nuttin' - 3. My Man's Gone Now - 4. Bess, You Is My Woman Now - 5. It Ain't Necessarily So - 6. It Ain't Necessarily So - 7. There's A Boat Dat's Leavin' Soon For New York - 8. Bess, Oh Where's My Bess ? - 9. Oh, Lawd, I'm On My Way.
*Verve Standard 711 105*

**2. Pour Ray Charles et Cleo Laine, ●●** par Frank DeVol, avec grand orchestre de jazz.

Encore une version « non-orthodoxe » produite par Norman Granz, qui fit la version Ella et Louis.

Moins homogène, cet enregistrement comporte des moments éblouissants, dus pour la plupart au génie de Ray Charles, qui chante aussi bien les partitions féminines que masculines, et qui improvise, parfois avec bonheur, au clavier.

1. Summertime - 2. My Man's Gone Now - 3. A Woman Is A Sometime Thing - 4. They Pass By Singin' - 5. What You Want Wid Bess ? - 6. I Got Plenty o' Nuttin' - 7. Buzzard Song - 8. Bess, You Is My Woman - 9. Oh, Doctor Jesus - 10. Crab Man - 11. Here Come De Honey Man - 12. Strawberry Woman - 13. It Ain't Necessarily So - 14. There's A Boat Dat's Leavin' Soon For New York - 15. I Loves You, Porgy - 16. Oh Bess, Oh Where's My Bess ? 17. Oh, Lord I'm On My Way.
*Decca-Londres « Crossover » D31D (album deux disques)*

## Versions jazz instrumental

**1. Par Miles Davis,** avec Gil Evans ●●● et son orchestre.

« La » version jazz par excellence. Le génie de Miles à son sommet, un orchestre éblouissant. Un des tous premiers disques à faire rentrer dans sa discothèque !

1. Buzzard Song - 2. Bess, You Is My Woman Now - 3. Gone - 4. Gone, Gone, Gone - 5. Summertime - 6. Bess, Oh Where's My Bess - 7. Oh, Doctor Jesus - 8. Fishermen, Strawberry and Devil Crab - 9. My Man's Gone Now - 10. It Ain't Necessarily So - 11. Here Comes De Honey Man - 12. I Loves You, Porgy - 13. There's A Boat Dat's Leavin' Soon For New York.
*CBS S 62 108*

**2. Porgy and Bess Medley,** par ● Peter Nero.

Un pianiste extraordinairement doué qui est capable du meilleur

et du pire. Dans ce pot-pourri des chansons les plus célèbres, il « swing » avec un percussionniste remarquable, enchaînant d'une chanson à l'autre avec des allusions à la Rhapsody et au Concerto. Sur l'autre face, du « mélo » mou, genre George Shearing et un ahurissant « I Got Rhythm » qui dépasse les limites du kitch et du mauvais goût. Bref, une curiosité pour amateurs un peu pervers.
*RCA NL 42277*

3. **Porgy and Bess par Mundell Lowe** et ses jazzmen.
(?) Une très bonne version pour amateurs de musique d'ascenseur, de parkings et de répondeurs téléphoniques. Une excellente preuve que tout ce qui brille sous le titre « Porgy and Bess » n'est pas forcément de l'or musical.
*RCA PL 43552*

4. **Pour Grand Orchestre de Jazz,** avec Eddie Louis et Ivan Jullien.
(?) Presque aussi poussif que la version précédente. En fait, il faut prendre le temps de sélectionner chaque version isolée d'une mélodie de « Porgy » dans les disques des grands du jazz, pour apprécier à leur juste valeur les improvisations de grande qualité.
*Riviera 533004*

### Quelques grands moments de jazz autour de Porgy and Bess

**Summertime**

●●● **Par Ella Fitzgerald,** avec le trio Flanagan, Nice 1971.
*Anthologie Gershwin CBS 80195*

●● **Par Errol Garner,** avec John Simmons (b) et Shadow Wilson (dms). Album « Garner After Midnight ».
*CBS 62668*

●●● **Par Sarah Vaughan,** avec Hal Mooney et son orchestre. Album « Sarah Vaughan Sings George Gershwin ».
*Mercury MGP 2 101*

●● **Par Bill Evans,** avec Chuck Israels (b) et Paul Motian (dms). Album « The Second Trio ».
*Musidisc-Milestone M-47046*

●●● **Par Miles Davis**
*Album déjà cité*

● **Par Earl Hines**
« Earl Hines Plays George Gershwin »
*Festival ALB 208*

**It Ain't Necessarily So**

●●● **Par Aretha Franklin**
« Anthologie Gershwin »
*CBS (album cité)*

●●● **Par Miles Davis**
*(album cité)*

**I Got Plenty of Nuttin'**

●● **Par Barbra Streisand**
« Anthologie Gershwin »
*CBS 663-18*

**Porgy et My Man's Gone Now**

●● **Par Bill Evans**
« The Village Vanguard Sessions » Avec Scott LaFaro (b) et Paul Motian (dms).

Cette petite liste n'est certes pas limitative, et n'a la prétention que d'être une invitation à un jeu bien passionnant : celui de collectionner les versions qu'on préfère des plus belles mélodies de Gershwin...

### Catfish row

●● Suite pour piano et orchestre, reprenant les principales mélodies de « Porgy ». Composée par Gershwin lui-même et exécutée pour la première fois le 21 janvier 1936 sous la direction musicale d'Alexander Smallens et redécouverte en 1958. C'est Ira qui lui a donné son titre, pour la différencier des autres « Suites ».

●●● **Par Barbara Liberman,** piano, David Mortland, banjo, Leonard Slatkin dirigeant l'Orchestre symphonique de Saint Louis.
Une bien ravissante version. A l'entendre, on se demande pourquoi elle n'est jamais jouée en concert, presque jamais enregistrée... Les éditeurs ignoreraient-ils son existence ?

*Turnabout-Vox QT1 34594*
*SPI SLP 32/33*

### Arrangements symphoniques

(?) **Porgy and Bess Medley,** transcription pour piano et orchestre de Greig McRitchie.
Par Leonard Pennario, Alfred Newman dirigeant l'Orchestre symphonique Hollywood Bowl
Joliment fait, cette « medley » est terriblement fade en comparaison de celle de Gershwin. On se demande à quoi cela sert...
*EMI Electrola C 147 81 633/34*

**« Suite symphonique »,** arrangée par Robert Russell Bennett. Celle qu'on entend le plus souvent en concert. Monsieur Bennett, habile musicien, qui fut élève de Nadia Boulanger (lui) n'a pas hésité à recomposer cette suite selon des thèmes de « Porgy » qui a fait oublier la version originale signée Gershwin! C'est très habilement fait, mais n'a que peu de rapports avec ce que le compositeur acceptait qu'on fît de ses œuvres!

1. **Par Eugène Ormandy,** dirigeant
• l'Orchestre de Philadelphie.
Un grand chef, un orchestre merveilleux...
*CBS 79239*

2. **Par Edo de Waart,** dirigeant
(?) l'Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo.
Beaucoup moins bien que la précédente.
*Philips 6500 290*

3. **Par André Prévin,** dirigeant
• l'Orchestre symphonique de Londres.
Enregistrement « digital » et tout... pourquoi n'avoir pas fait « Catfish Row », Monsieur Prévin ?
*EMI VSM C069-03949*

**Sélections composées par Jasha Heifetz**

•• Monsieur Heifetz, grand ami de Gershwin (il paraît que celui-ci fut amoureux d'une de ses sœurs...) lui demandait souvent de composer quelque chose pour lui. Sa mort prématurée l'amena à transcrire quelques mélodies de « Porgy and Bess » :
Summertime.
A Woman Is A Sometime Thing.
My Man's Gone Now.
It Ain't Necessarily So.
Bess, You Is My Woman Now.
Il les a enregistrées lui-même, avec Brooks Smith au piano : c'est un régal ! Son élève favori, le Français Pierre Amoyal, est le seul à posséder un double de la partition. A quand un enregistrement ?
*RCA LSC 2856*
(En supplément : les trois préludes, déjà cités, et des « petites choses » de Debussy, Ravel, Poulenc, Saint-Saëns et Jacques Ibert).

## Blue Monday Blues

**Par Gregg Smith et les Gregg Smith Singers.**
La seule version enregistrée de cette tentative, un peu avortée (également connue sous le nom de 135th Street).
Un très intéressant témoignage pour l'amateur légèrement fanatisé.
*Vox 36044*

# Les musiques de films

**(bandes originales)**

1. **Shall We Dance**
•• 1. Overture - 2. Slap that Bass - 3. I've Got Beginner's Luck - 4. They All Laughed - 5. Let's Call The Whole Thing Off - 6. They Can't Take That Away From Me - 7. Shall We Dance.
Un album de deux disques comportant également « Swing Time » (musique de Jerome Kern), Top Hat (musique d'Irving Berlin) et « Gay

Divorcée » (musique de Cole Porter, Con Conrad et Harry Revel).
*VSM-EMI C 184-95807/8*

2. **A Damsel in Distress**
●● 1. Overture - 2. Dialogue des comédiens George Burns et Gracie Allen - 3. I Can't Be Bothered Now, par Fred Astaire - 4. The Jolly Tar and the Milkmaid, Fred Astaire et Chœurs - 5. I've Just Begun To Live. Dansé par Astaire, Burns et Allen - 6. Stiff Upper Lip, par Gracie Allen - 7. Things Are Looking Up, par Fred Astaire - 8. A Foggy Day, par Fred Astaire - 9. Nice Work If You Can Get It. Fred Astaire et un trio - 10. Ah, Che Voi Perdoni Iddio, par Mario Berini - 11. Nice Work If You Can Get It, dansé par Fred Astaire.
Sur l'autre face, la bande de « The Sky's The Limit » (musique de Harold Arlen).
*Curtain Calls 100/19*

3. **Strike Up The Band**
●● Film réalisé en 1940, avec Mickey Rooney, Judy Garland, June Preisser et Ann Shoemaker par Busby Berkeley.
1. Strike Up The Band (overture) - 2. Our Love Affair - 3. Do The Conga - 4. Nobody - 5. The Gay Ninetie Revue - 6. When Day Is Odne - 7. Finale.
*Curtain Calls 100/9 et 10*

4. **Girl Crazy**
●●● 1. Bidin' My Time - 2. But Not For Me - 3. Could You Use Me ? - 4. Embraceable You - 5. Fascinatin' Rhythm - 6. I Got Rhythm.
Avec Judy Garland, Mickey Rooney, Gil Stratton, Robert Strickland.
*Decca 5412*

5. **Un Américain à Paris (1951)**
●●● 1. 'S Wonderful, par Gene Kelly et Georges Guétary - 2. Love Is Here To Stay, par Gene Kelly - 3. I'll Build a Stairway To Paradise, par Georges Guétary - 4. I Got Rhythm, par Gene Kelly - 5. Ballet « Un Américain à Paris » (adapté par Saul Chaplin).
Extraits du film de Minnelli, avec Gene Kelly, Leslie Caron et Oscar Levant. En double album avec « Show Boat » de George Sidney.
*MGM « Double Feature » E3767ST*

6. **Funny Face (1957)**
●● 1. Clap Yo' Hands - 2. Funny Face - 3. He Loves and She Loves - 4. How Long Has This Been Going On ? - 5. Let's Kiss And Make Up - 6. 'S Wonderful.
Extraits du film de Stanley Donen, avec Fred Astaire, Audrey Hepburn, Michel Auclair et Kay Thompson.
*Verve MGV-15001*

7. **Porgy and Bess (1959)**
● Extraits de la plupart des chansons de l'opéra, interprétées par Robert McFerrin (qui doublait Sidney Poitier) et Adèle Addison (qui doublait Dorothy Dandridge).
*Columbia OS 2016. CBS 60002*

# Albums

## George Gershwin par George Gershwin

1. **Gershwin plays Gershwin**
●●● *Rhapsody in Blue* (version raccourcie) avec Paul Whiteman et son orchestre, enregistrement historique de 1924.
*Un Américain à Paris* (Gershwin au celesta), Nathaniel Shilkret dirige l'Orchestre symphonique RCA.
*Les Trois Préludes.*
*Chansons extraites de « Oh, Kay » :* Do, Do, Do, Maybe, Someone To Watch Over Me, Clap Yo' Hands.
*Chansons extraites de « Tip-Toes » :* Looking For A Boy, Sweet And Low Down, That Certain Feeling, When Do We Dance ?
Ces enregistrements sont réali-

sés en direct. Ce ne sont pas des rouleaux. Un moyen sans faille pour savoir comment jouer sa musique !
*RCA Victrola AVM1 1740*

**2. Gershwin Plays Gershwin, avec ●●● Fred et Adèle Astaire**
Clap Yo' Hands, Do, Do, Do.
Fascinatin' Rhythm, avec les Astaire.
Sweet and Low Down.
Hang On To Me, avec les Astaire.
That Certain Feeling.
I'd Rather Charleston, avec les Astaire.
Someone To Watch Over Me, The Half Of It Dearie Blues, avec les Astaire.
Un disque merveilleux, hélas introuvable. Pourquoi ne pas faire une nouvelle édition, plutôt que de laisser certains « artistes » envahir le marché avec des versions plus que douteuses ?
*Heritage Records LP H0073*

**3. George Gershwin dirige des extraits de Porgy and Bess ●●●**
Répétition de « Porgy and Bess », 19 juillet 1935 (Introduction et Summertime). Gershwin chante au piano, Abbie Mitchell enchaîne. A Woman Is A Sometime Thing par le bariton Edward Matthews. Finale de l'Acte I, Scène I : « My Man's Gone Now » par Ruby Elzy. « Bess You Is My Woman Now » par Todd Duncan et Anne Brown.
Rouleaux pianistiques de « On My Mind The Whole Night Long » et « Tee-Oodle-Um-Bum-Bo ».
Émission radiophonique de Rudy Vallee du 10 novembre 1932. Interview de Gershwin qui joue « Fascinatin' Rhythm », « Liza » et « I Got Rhythm » (avec orchestre).
Un magnifique document. Les enregistrements sont de grande qualité.
*Mark 56 Records, Production George Garabedian.*
*Commander à : Post Office Box One, Anaheim California 92805.*

**4. Gershwin by Gershwin, production George Garabedian ●●●**
Rhapsody in Blue (le célèbre rouleau « Duo Arte »)
3ᵉ Mt. du Concerto en Fa : émission radio de Rudy Vallee du 9 novembre 1933 (arrangement orchestral Eliott Jacoby); I Got Rhythm (émission radiophonique).
Émission radiophonique du 19 février 1934 (repiquage d'un disque un peu abîmé, qui comporte l'incroyable message « Feenamint », le délicieux chewing-gum laxatif) ; George explique et joue OF Thee I Sing, The Man I Love, I Got Rhythm.
Émission du 7 avril 1935 : extraits du 2ᵉ mouvement du Concerto en Fa, avec orchestre.
Émission du 30 avril 1934, présentée par Feenamint. George commente et joue : « Variations on I Got Rhythm », « Love Is Sweeping The Country », et « Wintergreen For President » (version orchestrale)
Ira chante « Hi-Ho » (très mal !), accompagné par Harold Arlen, au piano.
Indispensable pour fanatiques et interprètes en herbe.
*Second volume (deux disques) de l'album précédent.*

**5. George Gershwin : An American ●● In London.**
Outre la version complète et originale de « Primrose », enregistrée en 1924, ce disque comporte six enregistrements de Gershwin au piano réalisés en 1928. Il joue l'andante de la Rhapsody In Blue, les Trois Préludes, Do-Do-Do, Maybe, Someone To Watch Over Me, Clap Yo' Hands.
*Disque Monmouth-Evergreen à commander 1697 Broadway, New York NY 10019*

---

Autres disques Monmouth-Evergreen consacrés à Gershwin : - Lady Be Good, avec les Astaires et Gershwin, *MES 70 36* - ▶

Tip-Toes, avec Gershwin au pupitre, *MES 7037 B* - Oh, Kay, version originale avec Gertrude Lawrence, *MES 7043* - Funny Face, avec les Astaire, *MES 7037 A* et avec Gershwin, *MES 7037 B*
(On peut également commander ces disques chez *WRC-EMI, Parkbridge House, Little Richmond, Surrey, TW 9 1QP - England)*

**6. George Gershwin at the piano**
• Le célèbre rouleau « Rhapsody In Blue »
Rouleaux de That Certain Feeling, Left Alone Again Blues, Grieving for You, I'm A Lonesome Little Rain Drop, Just Snap Your Fingers At Care.
Une répétition de « Strike Up The Band », extraite d'une bande d'actualités « Fox Movietone » en décembre 1929. George au piano, Clark et McCullough qui chantent et dansent « Hangin' Around With You », « Strike Up The Band », « Mademoiselle In New Rochelle ». « I Got Rhythm » est joué par George, en public. Surtout intéressant pour « Strike Up The Band ». Un document pour « disc-jokey ».
*20th Fox Record SFX 3013*

**7. George Gershwin joue Gershwin**
**••• et Kern**
Des rouleaux très rares, réenregistrés, sur un « Duo Arte ». **De Gershwin :** Sweet And Low Down, Kickin' The Clouds Away, I Was So Young, You Were So Beautiful, Tee-Oodle-Um-Bum-Bo, Drifting Along With The Tide, So Am I. **De Kern :** Left Alone Blues, Whip-Poor-Will, Whose Baby Are You ? Rock-A-Bye Lullaby Land.
Un travail d'une rare qualité, réalisé par le musicologue John Green. Gershwin en direct, et en stéréo !
*Klavier Records KS 122 (à commander 5652 Willowcrest Avenue, North Hollywood, California 91601 U.S.A.).*

**8. Manhattan**
• On trouve les mêmes Gershwin que dans le précédent, plus Swanee, l'Andante de la Rhapsody in Blue et That Certain Feeling. Un groupe en trio interprète I'll Build A Stairway To Paradise, Yankee Doodle Blues et Do It Again.
Ce disque justifie son titre par le fait qu'il comporte le « Sweet and Low Down » interprété par George dont Woody Allen s'est servi dans son film « Manhattan »
*Klavier Records KS 133 (qui donne une autre adresse : 10520 Burbank Boulevard, North Hollywood CA 91601)*

**9. George Gershwin joue**
**• « Rhapsody In Blue »**
Michael Tislon-Thomas a eu l'idée de prendre le célèbre rouleau perforé, de boucher les trous correspondant aux parties orchestrales, et de les remplacer par un vrai orchestre, le Columbia Jazz Band. Un travail de fourmi pour un résultat un peu décevant, malgré l'excellente qualité de la prise de son.
Sur l'autre face, une bonne version de « Un Américain à Paris » avec le Philharmonique de New-York.
*CBS 76509*

**10. On trouve cette « Rhapsody »,**
**•• également dans un disque** réalisé pour le magazine « Diapason » ; avec, au verso, d'excellentes versions de jazz : The Man I Love par Art Tatum, Somebody Loves Me par Teddy Wilson, Summertime par Duke Ellington, A Foggy Day par André Prévin, Nice Work If You Can Get It par Thelonius Monk et I Got Rhythm par Denny Zeitlin.
*CBS-Spécial Products*

**11. Rhapsody In Blue : Gershwin**
**• Plays Gershwin**
Des rouleaux inédits : Make Believe, Grieving For You, Land Where The Good Songs Go, Come Sunday Morning... et, bien sûr, l'éternelle Rhapsody In Blue.
*Quadrifoglio International VDS 203, Via Brodolini, 20089 Rozzano-Milano.*

# Anthologies

## Musique symphonique

**1. Gershwin Classics,** *Album Philips*
●●
a) *Philips 6500 118 :* Concerto en Fa - Rhapsody In Blue - I Got Rhythm.
Werner Haas, Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo, Direction Edo de Waart.
b) *Philips 6500 290 :* Un Américain à Paris (version Campbell-Watson) - Ouverture Cubaine - Porgy and Bess, Image Symphonique de Robert Russel-Bennett.
Edo de Waart, Orchestre national de Monte-Carlo.
c) *Philips 6500 511 :* Rhapsody N° 2 - Préludes pour piano.
Werner Haas, Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo, Direction Eliahu Inbal.
The Man I Love - Bidin' My Time - I've Got A Crush On You - Aren't You Kind Of Glad We Did - Looking For A Boy - He Loves And She Loves.
Sarah Vaughan et Hal Mooney et son orchestre.
Un coffret de bonne qualité, bien équilibré, dont la valeur ajoutée est incontestablement l'apport de Sarah Vaughan.

**2. Das Grosse Gershwin-Album**
●● a) Rhapsody In Blue, par Leonard Pennario, avec Félix Slatkin et le Hollywood Bowl Symphony Orchestra.
Porgy and Bess Medley (transcription piano et orchestre de Greig McRitchie) par Leonard Pennario, avec Alfred Newman dirigeant le Hollywood Bowl Symphony Orchestra.
Un Américain à Paris, par le Hollywood Bowl Symphony et Félix Slatkin.
Variations I Got Rhythm, avec Leonard Pennario, Alfred Newman et le Hollywood Bowl Symphony Orchestra.
b) Deuxième Rhapsodie, par Leonard Pennario, Alfred Newman dirigeant le Hollywood Bowl Symphony Orchestra.
Trois Préludes par Leonard Pennario.
Ouverture Cubaine (transcription pour piano et orchestre de Greig McRitchie), Alfred Newman et le Hollywood Bowl.
Concerto en Fa par Leonard Pennario, Orchestre symphonique de Pittsburg, dirigé par William Steinberg.
Les œuvres essentielles, un peu trop « arrangées » parfois. On trouvera les avis dans la partie « Œuvres Sérieures » de ce chapitre.
*VSM-EMI Electrola C147 81633/34*

**3. Album George Gershwin**
●● a) Rhapsody In Blue (Gershwin au piano « Duo Arte) avec Michael Tilson-Thomas et le Columbia Jazz Band.
Un Américain à Paris, Michael Tilson-Thomas et le New York Philharmonic.
Un Américain à Paris, Tilson-Thomas et le New York Philharmonic.
b) Ouvertures de Comédies Musicales par Tilson-Thomas et le Philharmonique de Buffalo.
Oh, Kay; Funny Face; Girl Crazy; Strike Up The Band; Of Thee I Sing; Let 'Em Eat Cake.
Concerto en Fa par Philippe Entremont, Eugène Ormandy dirige l'Orchestre de Philadelphie.
Porgy and Bess, poème symphonique de Robert Russel-Bennett, Eugène Ormandy et l'Orchestre de Philadelphie.
Un assemblage de quelques enregistrements intéressants, dont on trouvera l'analyse dans « Œuvres Sérieuses ».
*CBS 79329*

**4. The World's Favorite Gershwin**
(?) Rhapsody in Blue, Concerto en Fa, par Peter Nero, Arthur Fiedler et le Boston Pops.
*RCA Red Seal LSC 3319*

**5. Levant Plays Gershwin**
●● Rhapsody In Blue, Concerto en Fa par Oscar Levant.
Eugène Ormandy et Philadelphie pour la Rhapsody, Kostelanetz et New York pour le Concerto. En supplément : Un Américain à Paris, New York dirigé par Arthur Rodzinsky.
*Columbia CS 8641*

**6. André Kostelanetz et André**
●●● **Prévin**
Rhapsody In Blue, Concerto en Fa.
*Columbia CS 8286*

**7. Prévin Plays Gershwin**
●●● Rhapsody in Blue, Concerto en Fa et Un Américain à Paris, avec le London Symphony.
*Angel-Capitol SFO 36810*

**8. Katia et Marielle Labèque jouent**
●● **Rhapsody In Blue et le Concerto en Fa**
*Philips 9500 917*

**9. Rhapsody In Blue, Concerto en**
● **Fa, Un Américain à Paris**
Par Peter Nero, Arthur Fiedler et le Boston Pops Orchestra.
*RCA GL 42160*

**10. George Gershwin en Bulgarie**
● Alexandre Vladigherov et Teodor Moussev jouent Rhapsody in Blue, I Got Rhythm et la Rhapsodie N° 2.
*Harmonia Mundi HM 126*

**11. Gershwin Vox Musicalis**
●● Jeffrey Siegel et Leonard Slatkin, à la tête de l'Orchestre Symphonique de St-Louis jouent Rhapsody in Blue, Un Américain à Paris, Ouverture Cubaine et Berceuse.
*Vox 35085*

**12. George Gershwin en URSS**
(!) Veronika Doudarova, Alexandre Isfasman et Guennadi Rojdesttvenski, les orchestres National d'URSS et Symphonique de Moscou jouent Rhapsody in Blue et Un Américain à Paris.
*Chant du Monde 460*

**13. Earl Wild et Arthur Fielder**
●● **jouent Gershwin**
Un Américain à Paris et Rhapsody in Blue.
*RCA GL 43703*

**14. Leonard Slatkin et l'Orchestre**
●● **symphonique de St-Louis**
Un Américain à Paris, Catfish Row et Promenade. Avec Barbara Liberman au piano.
*Disque Turnabout QTI 34594 (Vox Productions)*

*L'analyse des disques précités se trouve dans la section « Musique Sérieuse » de ce chapitre.*

## Anthologie des mélodies

**1. Ella Fitzgerald Sings The George**
●●● **and Ira Gershwin Song Books, arrangements et direction orchestrale de Nelson Riddle.**
Un somptueux coffret de cinq disques, avec un très beau livre et une couverture signée Bernard Buffet.
59 mélodies interprétées, faut-il l'écrire, à la perfection.

Sam and Delilah. But Not For Me. My One And Only. Let's Call The Whole Thing Off. Beginner's Luck. Oh, Lady Be Good. Nice Work If You Can Get It. Things Are Looking Up. Just Another Rhumba. How Long Has This Been Going On ? 'S Wonderful. The Man I Love. That Certain Feeling. By Strauss. Someone To Watch Over Me. The Real American Folk Song. Who Cares ? Looking For A Boy. They All Laughed. My Cousin From

Milwaukee. Somebody From Somewhere. A Foggy Day. Clap' Yo' Hands. For You, For Me, For Evermore. Stiff Upper Lip. Boy Wanted. Strike Up The Band. Soon. I've Got A Crush On You. Bidin' My Time. Aren't You Kind Of Glad We Did ? Of Thee I Sing. The Half Of It Dearie Blues. I Was Doing All Right. He Loves And She Loves. Love Is Sweeping The Country. Treat Me Rough. Love Is Here To Stay. Slap That Bass. Isn't It A Pity. Shall We Dance. Love Walked In. You've Got What Gets Me. They Can't Take That Away From Me. Embraceable You. I Can't Be Bothered Now. Boy! What Love Has Done To Me! Fascinatin' Rhythm. Funny Face. Lorelei. Oh, So Nice. Let's Kiss And Make Up. I Got Rhythm.
*Verve MG - V - 4029 - 5*

**2. Georges Gershwin - Ella Fitzgerald**
●●●
Un album de deux disques, résumé du précédent, et présentant l'avantage certain d'être disponible dans le commerce.

1. The Man I Love. 2. A Foggy Day. 3. Oh, Lady Be Good. 4. Nice Work If You Can Get It. 5. They All Laughed. 6. Who Cares ! 7. Love Is Here To Stay.

1. S' Wonderful. 2. Lorelei. 3. Fascinatin' Rhythm. 4. Soon. 5. I've Got A Crush On You. 6. Bidin' My Time. 7. Of Thee I Sing.

1. I Got Rhythm. 2. That Certain Feeling. 3. The Half Of It, Dearie Blues. 4. My Cousin In Milwaukee. 5. I Can't Be Bothered Now. 6. Embraceable You. 7. They Can't Take That Away From Me. 8. Clap Yo'hands.

1. Things Are Looking Up. 2. By Strauss. 3. Someone To Watch Over Me. 4. Isn't It A Pity! 5. Shall We Dance?. 6. But Not For Me. 7. You've Got What Gets Me. 8. Let's Call The Whole Thing Off.
*Verve 2610 051.*

**3. The Gershwin Years**
●
Un album consacré aux revues les plus importantes de Gershwin, par ordre chronologique, interprétées par des solistes, chœurs et orchestre sous la direction de George Bassman. Une curiosité pour collectionneurs.

1. When You Want'Em, You Can't Get' Em.
2. Rialto Ripples.
3. *Early Ballad Medley.*
Some Wonderful Sort Of Someone. I Was So Young. Nobody But You.
4. Swanee
5. *Early Fox-Trot Medley.*
Do It Again. I'll Build A Stairway To Paradise. I Won't Say I Will.
6. Somebody Loves Me.
7. *From "Lady Be Good"*
Oh, Lady Be Good. Fascinatin' Rhythm. So Am I. The Man I Love.
8. *From "Tip-Toes"*
Sweet And Low Down. Looking For A Boy. That Certain Feeling.
9. *From "Oh, Kay!"*
Maybe. Clap Yo' Hands. Do-Do-Do. Someone To Watch Over Me.
10. *Selections from "Funny Face"*
High Hat. He Loves And She Loves. 'S Wonderful. My One And Only.
11. *From "Rosalie"*
How Long Has This Been Going On!
12. *From "Treasure Girl"*
Oh, So Nice. I Don't Think I'll Fall In Love Today. Where's The Boy! Here's The Girl. Feeling I'm Falling.
13. *From "Show Girl"*
Do What You Do! Liza.

14. *From "Strike Up The Band"*
I've Got A Crush On You. Soon. Strike Up The Band.
15. *From "Girl Crazy"*
Embraceable You. Could You Use Me? But Not For Me. Bidin' My Time. I Got Rhythm.
16. *From "Of Thee I Sing"*
Of Thee I Sing. Who Cares? Love Is Sweeping The Country.
17. *From "Pardon My English"*
The Lorelei. Isn't It A Pity? My Cousin In Milwaukee.
18. *From "Let 'em Eat Cake"*
Mine
19. *From "Porgy And Bess"*
Introduction. Summertime. There's A Boat Dat's Leaving Soon For New York.
20. *From "Shall We Dance?"*
Let's Call The Whole Thing Off. They Can't Take That Away From Me. They All Laughed.
21. *From "A Damsel In Distress"*
A Foggy Day. Nice Work If You Can Get It.
22. *From "The Goldwyn Folies"*
Love Walked In. Love Is Here To Stay.
*Decca DXSZ - 7160*

**4. Sarah Vaughan Sings George Gershwin**
••• Le double-album (sublime !) de la grande chanteuse, dont on trouve des extraits dans l'anthologie Philips.
Isn't It A Pity. Of Thee I Sing. I'll Build A Stairway To Paradise. Someone To Watch Over Me. Bidin' My Time. The Man I Love. How Long Has This Been Going On? My One And Only. Lorelei. I've Got A Crush On You. Summertime. Aren't You Kind A Glad. They All Laughed. Looking For A Boy. He Loves And She Loves. My Man's Gone Now. I Won't Say I Will. A Foggy Day. Let's Call The Whole Thing Off. Things Are Looking Up. Do It Again. Love Walked In.

*Mercury MGP 2 101*

**5. George Gershwin Anthology,**
••• Un des plus beaux albums disponibles, compilé et sélectionné avec amour par l'excellent pianiste de jazz Henri Renaud, fanatique de Gershwin s'il en fut.

*"A George Gershwin Anthology"* CBS 663 18.

1. Swanee by Al Jolson. 2. Someone To Watch Over Me, Gershwin Piano-roll. 3. I Got Rhythm, Louis Armstrong. 4. Somebody Loves Me, Jack Teargarden. 5. I Got Rhythm, Glenn Miller. 6. They All Laughed, Fred Astaire. 7. The Man I Love, Billie Holiday. 8. How Long Has This Been Going On? Peggy Lee avec Benny Goodman.

1. Liza, Benny Goodman Sextet. 2. Bidin' My Time, The Modernaires. 3. Nice Work If You Can Get It, Sarah Vaughan. 4. Embraceable You, Harry James. 5. Swanee, Judy Garland. 6. But Not For Me, Errol Garner. 7. Oh, Lady Be Good, Percy Faith. 8. S'Wonderful, Ray Conniff.

1. Soon, Percy Faith. 2. Love Walked In, Johnny Mathis. 3. I Love You, Porgy, Miles Davis avec Gil Evans. 4. Of Thee I Sing, The Hi-Los. 5. Fascinatin' Rhythm, Tony Bennett avec Count Basie. 6. I've Got A Crush On You, Teddy Wilson. 7. Clap Yo'Hands, Doris Day. 8. It Ain't Necesarily So, Aretha Franklin.

1. Summertime, Duke Ellington. 2. A Foggy Day, André Prévin. 3. Love Is Here To Stay, Andy Williams. 4. They Can't Take That Away From Me, Steve Lawrence. 5. Isn't It A Pity? Mel Torme. 6. I Got Plenty O'Nuttin', Barbara Streisand. 7. Hi-Ho, Tony Bennett. 8. Summertime, Ella Fitzgerald.

1. Concerto In Fa, Paul White-

man et Son Orchestre, (version Originale) : Roy Bargy, Piano. 2. Rhapsody In Blue, Philadelphia Orchestra, Ormandy, Oscar Levant. 3. An American In Paris, Rodzynski, Philharmonic Of New York.

**6. Œuvres pour piano par André ●● Watts.**
La Rhapsodie, les Trois Préludes, et treize chansons arrangées par Gershwin, dans l'interprétation d'un des meilleurs pianistes du genre.

1. Rhapsody In Blue. 2. Préludes Pour Piano.

1. Swanee. 2. Somebody Loves Me. 3. Who Cares? 4. I'll Build A Stairway To Paradise. 5. The Man I Love. 6. Nobody But You. 7. Do It Again. 8. 'S Wonderful. 9. Oh, Lady Be Good. 10. Sweet And Low Down. 11. That Certain Feeling. 13. Liza. 14. I Got Rhythm.
*CBS 76508*

**6 bis. George Gershwin : l'œuvre de ● piano.**
Les pianistes Frances Veri et Michael Jamanis jouent les œuvres pour un et deux pianos transcrites par Gershwin. Les deux valses ? L'une d'entre elles est peut-être celle que George jouait lors de ses séances de séduction, puisque ce sont des œuvres posthumes...

1. Rhapsody In Blue. 2. Variations "I Got Rhythm". 3. Cuban Ouverture. 4. The Complete Song Book.
*VSM-EMI 2C 181 96863-4*

**7. « The Music of George ● Gershwin ».**
Quelques-unes des mélodies les plus célèbres, interprétées sur des rouleaux par des pianistes comme Victor Arden et J. Lawrence Cook.
*The Music of Gershwin on Piano Rolls, by Victor Arden, Max Korlander, Har Adams, Lawrence Cook, Hi Babit, Dick Adams.*

1. Let's Call The Whole Thing Off. 2. The Man I Love. 3. Oh, Lady Be Good. 4. Somebody Loves Me. 5. Swanee. 6. Embraceable You. 7. I Got Rhythm. 8. Let's Call The Whole Thing Off. 9. A Foggy Day. 10. But Not For Me. 11. Porgy And Bess Medley.
*Biograph BLP-1022-Q (P.O. Box 109, Canaan, N.Y. 12029 USA).*

**8. « The Columbia album of (?) George Gershwin ».**
Trente des plus belles mélodies, interprétées par Percy Faith et son orchestre (il a signé les orchestrations). Pour amateurs de guimauve : il arrive que cela soit très bon, mais on est vite rassasié, et deux 33 tours, ça fait beaucoup.

1. Fascinatin' Rhythm. 2. A Foggy Day. 3. Soon. 4. Clap Yo' Hands. 5. Embraceable You. 6. Mine. 7. Somebody Loves Me.
1. I Got Plenty Of Nuttin'. 2. Summertime. 3. Bess, You Is My Woman Now. 4. My Man's Gone Now. 5. Nice Work If You Can Get It. 6. For You, For Me, For Evermore. 7. Liza.
1. S'Wonderful. 2. Love Is Here To Stay. 3. They Can't Take That Away From Me. 4. The Man I Love. 5. Love Walked In. 6. Oh, Lady Be Good.
1. Preludes 2 And 3. 2. Maybe. 3. Someone To Watch Over Me.
*Columbia EN2 13719.*

**9. George Feyer plays the essential (!) Gershwin.**
Il arrive souvent que les arrangeurs violent les mélodies de Gershwin. Cet album est la preuve que cela ne donne pas toujours de beaux enfants.

1. Someone To Watch Over Me. 2. Love Walked In. 3. Let's Call The Whole Thing Off. 4. Somebody Loves Me. 5. Soon. 6. Fascinatin' Rhythm. 7. Love Is Here To Stay. 8. Mine. 9. That Certain Feeling. 10. Liza All The Clouds Roll Away.
1. An American In Paris. 2. I'll Build A Stairway To Paradise. 3. How Long Has This Been Going On. 4. Bidin' My Time. 5. I Got Rhythm. 6. Clap Yo' Hands. 7. I've Got A Crush On You. 8. Lady Be Good. 9. The Man I Love.
*Vanguard 61/62 (Vanguard Society, 71 West 23rd Street, New York, NY 10010).*

**10. Gershwin's Greatest Hits par George Feyer et son orchestre.**
(?) Un arrangeur « Made in England » interprète quelques-unes des mélodies les plus célèbres. Aussi indispensable que la sauce à la menthe sur le rôti de veau.

1. Love Walked In. 2. Love Is Here To Stay. 3. Oh, Lady Be Good. 4. Someone To Watch Over Me. 5. I Got Rhythm. 6. Summertime.

1. Strike Up The Band. 2. Fascinatin' Rhythm. 3. A Foggy Day. 4. Embraceable You. 5. Somebody Loves Me. 6. S'Wonderful.
*BBC Records 320, distribué par Pye Ltd.*

**11. A portrait of George.**
• Don Rose et Frank Oroto, musiciens accomplis, ont réalisé ici des arrangements de mélodies d'une exceptionnelle qualité. Erich Kunzel dirige le Cincinnati Pops.
••• 1. Ouvertures : Oh, Kay. Girl Crazy. Tip Toes. Of Thee I Sing. 2. Love Is Here To Stay. Love Walked In. Nice Work If You Can Get It. Foggy Day. Strike Up The Band.
*Vox Turnabout, TV 34749 (distribué par The Moss Music Group, 211 E 43rd Street. NY 10017, USA).*

**12. We like a Gershwin tune,** par
•• Ronny Whyte et Travis Hudson. Deux excellents chanteurs de Broadway donnent des versions de mélodies connues, moins connues et pas du tout, comme par exemple « Vodka » ou « Fidgetty Feet ». Un régal !
I Mean To Say - Bidin' My Time - The Real American Folk Song - I Don't Think I'll Fall In Love Today - Vodka - Hang On To Me - How Long Has This Been Going On - I Must Be Home By Twelve O'Clock - Tell Me More - Do What You Do - That New Fangled Mother Of Mine - Medley: Something About Love, He Loves And She Loves - Fidgetty Feet - Hangin' Around With You - Kickin' The Clouds Away - I'd Rather Charleston.
*Monmouth-Evergreen, MES 7061.*

**13. Nero plays Gershwin,** avec Ar-
(!) thur Fiedler et le Boston Pops. Le « schmaltz », c'est ainsi que les Israëlites de New York surnomment tout ce qui est du genre « guimauve tiède, chromo et kitch ». Ce disque est du « schmaltz ».
1. Love Is Here To Stay. 2. Embraceable You. 3. The Man I Love. 4. They Can't Take That Away From Me. 5. I Got Rhythm. 6. Porgy And Bess Medley : Bess You Is My Woman Now - Oh, Bess, Where's My Bess - It Ain't Necessarily So - Summertime - My Man's Gone Now - I Love You Porgy - I Got Plenty Of Nuttin' - Bess, You Is My Women Now.
*RCA NL 42277.*

**14. Fiedler conducts Gershwin.**
• Avec son « Boston Pops » et des arrangements signés Don Rose et Leroy Anderson, Fiedler offre du « Hollywood » bien fait

aux amateurs de stéréo spectaculaire.
Suite from "Girl Crazy" - Oh Kay Overture - Funny Face - Overture - Let'Em Eat Cake - Overture - Of Thee I Sing - Overture - Wintergreen For President - Three Preludes (transcription: Gregory Stone) - Second Rhapsody, Ralph Votapek, piano.
*RCA SPC 21185.*

**15. Songs of George and Ira Gershwin.**
• Des enregistrements des années 20, à l'époque des « flappers », des « sheiks », des « jazz babies » et autres « whoopie mammas ». Pour collectionneurs ; un « must » pour disc-jockeys consciencieux.

1. Oh, Lady Be Good, The Green Brothers Novelty Band (1924).
2. Clap Yo'Hands, Hotel Commodore Dance Orchestra (1926).
3. Do, do, do = Idem.
4. S'Wonderful Ernie Golden and His Hotel MacAlpin Orchestra (1927).
5. Nashville Nightingale, The Charleston Seven (1924).
6. Do It Again, and...
7. Drifting Along With Tide, Both by Harry Raderman's Jazz Orchestra (1923).
8. The Life Of A Rose, Lewis, James and Chorus (1923).
9. Argentina, Dave Kaplan and the Atlantic Dance Orchestra (1922).
10. He Loves and She Loves, Al Friedman and the Rollickers (1927).
11. Swanee, Al Bernard and Frank Kamplain.

**16. George Gershwin « La Grande Orchestra di Hollywood ».**
(!) Quelques uns des airs les plus populaires de George, massacrés par un orchestre impardonnable.
Fascinatin' Rhythm - But Not For Me - An American In Paris - The Man I Love - I Got Rhythm - Summertime - Liza - Strike Up The Band - Embraceable You - Rhapsody In Blue - I Got Plenty O' Nuttin' - Someone To Watch Over Me - Clap Yo' Hands.
*Disque Quadrifolio, VDS 222*

**17. Bing Crosby Sings Songs by George Gershwin.**
•• Le plus populaire de tous les chanteurs des USA donne sa version de « Embraceable You », « I Got Plenty O' Nuttin' », « It Ain't Necessarily So », « Love Walked In », « Maybe », « Somebody Loves Me », « Summertime », « They Can't Take That Away From Me ».
Cordial et sympathique.
*RCA LSC 3256*

**18. Oscar Peterson and Buddy de Franco Play Gershwin.**
••• Le pianiste et le clarinettiste, avec un orchestre dirigé par Russ Garcia, jouent « Bess, You Is May Woman », « I Got Rhythm », « It Ain't Necessarily So », « I Was Doing All Right », « Someone To Watch Over Me », « Strike Up The Band », « S'Wonderful », « The Man I Love », « They Can't Take That Away From Me ».
Absolument merveilleux.
*Disques MGM 1016*

**19. The Best Of Astaire.**
••• Le meilleur des meilleurs chante « A Foggy Day », « I Can't Be Bothered Now », « Let's Call The Whole Thing Off », « Nice Work If You Can Get It », « Slap That Bass », « They All Laughed », « They Can't Take That Away From Me », « Things Are Looking Up ».
*Disques EPIC LN 3137*

**20. Gershwin Rarities.**
• Publiées autrefois chez Walden Records, ces chansons interprètées par Kaye Ballard, David Craig et Nancy Walker ont été repiquées dans la collection per-

sonnelle d'Ira. On trouve « Blah, Blah, Blah », « Soon », « My One And Only », « Let's Kiss And Make Up », « Isn't It A Pity », « I Want To Be A Warbride », « Seventeen and Twenty-One », « I Don't Think I'll Fall In Love Today », « Where's The Boy », « Stiff Upper Lip », « Nighti-Night », « Shall We Dance », « Oh, So Nice », « Aren't You Kind Of Glad We Did ».

Des interprétations de grand talent, accompagnées par David Baker et John Morris au piano, ou par Art Ryerson à la guitare, Jack Mesing à la contrebasse et John Morris au piano ou au celesta.

*Disque Citadel (1801 Avenue of the Stars, suite 640, Los Angeles, California 90067)*

**21. Music Of George Gershwin.**

●● Un disque (introuvable !) regroupant des artistes comme George lui-même, Fred Astaire ou l'harmoniciste Larry Adler. Ils jouent « Bess You Is May Woman », « Do, Do, Do », « Fascinatin' Rhythm », « I Got Plenty Of Nuttin' », « It Ain't Necessarily So », « My One And Only », « Summertime », « Sweet And Low-Down », « 'S Wonderful », « The Half Of It, Dearie, Blues », « The Man I Love », « There's A Boat Dat's Leavin' Soon For New York ».

*Columbia AAL 39*

**22. Dorothy Kirsten Sings Songs By**
**● George Gershwin.**

La célèbre soprane américaine, accompagnée par Percy Faith et son orchestre (plus habitué à Sinatra et Fitzgerald) interprètent « Do, Do, Do », « Embraceable You », « I've Got A Crush On You », « Love Is Here To Stay », « Love Walked In », « Mine », « Someone To Watch Over Me » et « Soon ». Ça ne « swing » pas des masses.

*Disques Columbia ML 2129*

**23. « Eddie Duchin Plays George**
**● Gershwin »**

Le plus célèbre pianiste « Kitch » des années 40 (un film intitulé « Tu Seras Un Homme Mon Fils » avec Tyrone Power a raconté sa vie), interprète « Embraceable You », « Love Walked In », « Somebody Loves Me », « Someone To Watch Over Me », « Summertime », « 'S Wonderful », « The Man I Love », « They Can't Take That Away From Me ».

C'est surprenant de technicité.

*Columbia CL 6103*

**24. These Charming People et autres**
**● duets vocaux.**

par Joan Morris, Max Morath et William Bolcolm. « I Don't Think I'll Fall In Love Today », « Hang On To Me », « Feeling I'm Falling », « The Half Of It Dearie, Blues », « The Babbitt and The Bromide », « Say So ! » et « These Charming People ». En supplément, des chansons de Kern et de Rogers et Hart.

Un peu snob, mais intéressant pour la rareté des mélodies sélectionnées.

*RCA ARL 1 2491*

**25. « George Gershwin Revisited ».**

●●● Ben Bagley est spécialisé dans les raretés mélodiques de Broadway. Ses albums sont toujours merveilleux. Ici, avec la collaboration de Anthony Perkins (qui chante bien !), Barbara Cook, Bobby Short et Elaine Stritch, il propose des chansons magnifiques : « There's More To The Kiss Than The XXX », « Under A One Man Top », « Feeling Sentimental », « Tral-La-La », « Nashville Nightingale », « Drifting Along With The Tide », « Virginia Don't Go Too Far », « Black Bay Polka », « Changing My Tune », « Rose of Madrid », « Oh, Gee ! Oh,

Joy ! », « Three Times A Day » et « Scandal Walk ».
*Painted Smiles 1357*

**26. Songs By Ira and George Gershwin par Joan Morris et William Bolcom.**
• Le célèbre couple de Broadway (elle chante, il est au piano) interprète des chansons célèbres. Pas follement gai. 1. I'll Build A Stairway To Paradise. 2. Love Walked In. 3. How Long Has This Been Going On ? 4. My Cousin In Milwaukee. 5. Nice Work If You Can Get It. 6. The Man I Love. 7. By Strauss. 1. Just Another Rhumba. 2. Someone To Watch Over Me. 3. The Lorelei. 4. Fascinatin' Rhythm. 5. Isn't It A Pity ? 6. They All Laughed. 7. Love Is Here To Stay.
*Disques Nonesuch H71358 (665 Fifth Avenue, NY, 10022.)*

**27. Wild About Gershwin**
••• Fabuleux ! Études « transcendentales » sur des airs populaires, et une « Grande Fantaisie » sur des mélodies de Porgy and Bess. Comme l'écrit Dick Stiles : « c'est dans la tradition des grandes transcriptions de Liszt... un succès populaire garanti. »
*Quintessence Records PMC 7060*
*(à commander chez Pickwick Records, 7500 Excelsior Boulevard, Minneapolis, Minnesota 55426).*

**28. Eddy Condon and Company Play Gershwin.**
••• Des solistes comme la chanteuse Lee Wiley, le trompettiste Bobby Hackett, le trombone Jack Teargarden, le batteur Pee-Wee Russel, le clarinettiste Edmund Hall, jouent avec l'Orchestre du leader et guitariste Eddie Condon, des mélodies comme « But Not For Me », « Embraceable You », « Fascinatin' Rhythm », « I'll Build A Stairway To Paradise », « My One and Only », « Oh, Lady Be Good », « Somebody Loves Me », « Someone To Watch Over Me », « Summertime », « Swanee », « 'S Wonderful », « The Man I Love »... C'est sublime.
*Decca DL 79324*

**29. Errol Garner Plays Gershwin and Kern.**
••• Le « Genius » dans des mélodies comme « Strike Up The Band », « Love Walked In », « I Got Rhythm », « Someone To Watch Over Me », « A Foggy Day ». Garner avait été surnommé « Ork », c'est-à-dire « Orchestre ». Écoutez et vous comprendrez.
*Polydor 320-2445-030*

**30. Tea For Two :** Menuhin et
•• Grappelli.
Sous ce titre, qui est celui de la chanson signée Vincent Youmans, se cachent deux joyaux : « The Man I Love » et « A Foggy Day », interprètés par Stéphane et Yehudi et une Pléïade de musiciens dont le merveilleux bassiste, Pierre Michelot.
*VSM EMI C 065 02997*

**31. Manhattan.**
• De la musique de Gershwin, dont la bande sonore du célèbre film de Woody Allen. Vaut surtout par la très belle « Medley » signée Dick Hyman (piano), Milt Hinton (basse) et Eric Cohen (batterie).
*CBS 73875*

**32. Wiener et Doucet A L'Époque du « Bœuf Sur le Toit ».**
• Ce coffret est un document, bande sonore d'une époque dont les témoins sont de moins en moins nombreux, qui fut celle de Milhaud, Cocteau, Max Jacob ou Jean Carzou. Un livre signé Jean Wiener, « Allegro Appassionato » en est le complément indispensable, et

qui efface gentiment le goût désagréable du « Gershwin-Cocktail » servi sur la première face. (Ce livre de Monsieur Wiener est édité chez Pierre Belfond).
*Adès COF 7088*

33. **Barbara Hendricks chante Gershwin,** avec Katia et Marielle Labèque.
(!) L'arrangeur, François Jeanneau, a en effet « arrangé » ! La musique est défigurée, et les interprètes s'engluent dans un océan de platitudes prétentieuses.
*Philips 9500 987*

34. **'S Wonderful, 'S Marvellous, 'S Gershwin :** bande sonore d'un spectacle TV commandité par la Bell Telephone, avec Fred Astaire, Jack Lemmon et Peter Nero. A boire et à manger… en comprenant l'anglais.

## Quelques bonnes versions de jazz

Chez les disquaires, amusez-vous à feuilleter les disques dans les « bacs » réservés au jazz. C'est bien le Diable si vous ne trouvez pas deux ou trois versions d'une mélodie de Gershwin ! Certaines sont sublimes, d'autres tout simplement excellentes. Et puis il y a les autres, qui vont de l'acceptable à l'intolérable. Voici quelques exemples, en dehors des interprétations citées dans les pages précédentes, qui vous combleront :

1. **Swanee**
   1. Par Judy Garland, Album « Judy At Carnegie Hall », *Capitol SWBO 1569*

2. **The Man I Love**
   1. Par Billie Holiday « At The J.A.T.P. ». *Verve UMV 2520.*
   2. Par Ella Fitzgerald « In London ». *Pablo 2310 711.*
   3. Par Errol Garner. *Festival 100 145 A et Festival 166.*
   4. Par Anita O'Day. *Disques Dobre (chez Ray Lawrence Ltd. P.O. Box 1987, Studio City, Calif. 91604, USA).*
   5. Par Benny Goodman, « Jazz Concerts ». *CBS 66420.*

3. **Fascinatin' Rhythm**
   1. Par Fred Astaire, avec Oscar Peterson. *Archive DARC 31102.*

4. **Somebody Loves Me**
   1. The Tatum Group. *Pablo 2310-731.*

5. **How Long Has This Been Going On ?** *(voir n° 13)*
   1. Par Sarah Vaughan, avec Oscar Peterson. *Pablo 2310-821.*

6. **Liza**
   1. Par Fletcher Henderson. *MCA BA 212.*

7. **I Got Rhythm**
   1. Par Ella Fitzgerald et son Orchestre. *Musidisc JA 5228.*
   2. Par Art Tatum. *MCA 24019.*
   3. Par Benny Goodman « King Of Swing ». *Festival 246.*
   4. Par Oscar Peterson. *RCA Masters FXM1.*
   5. Par Bing Crosby. *United Artist G 30294.*
   6. Par Sarah Vaughan « The Divine ». *Roulette VG 304.*
   7. Par le Trio Jo Jones. *Musidisc CV 1153.*

8. **Embraceable You**
   1. Par Jo Jones. *Vanguard-Musidisc VSD 101/102.*
   2. Par Sarah Vaughan. *Disques EmArcy PG 6372 478.*

9. **They All Laughed**
   1. Par Frank Sinatra. *Reprise 64042.*
   2. Par Ella et Louis. *Verve 2615 034.*

10. **They Can't Take That Away From Me**
    1. Par Ella Fitzgerald « In London », déjà cité.

2. Par Dizzie Gillepsie « A Pleyel ». *Vogue 304/400008.*
3. Par Ella et Louis, déjà cité.

**11. A Foggy Day**
1. Par Judy Garland, déjà cité.
2. Par Ella et Louis, déjà cité.

**12. Nice Work If You Can Get It**
1. Par Billie Holiday. *Verve POL 390 et Verve 2304 293.*
2. Par Benny Goodman, King Of Jazz, déjà cité.

**13. How Long Has This Been Going On ?** *(voir n° 5)*
1. Par Ella et Oscar Peterson. *Pablo 2310-759.*
2. Par Ella et Louis, déjà cité.

**14. I Can't Get Started**
1. Par Anita O'Day « In Berlin ». *BASFMPS 21 20750.*

**15. Do It Again**
1. Par Marilyn Monroe. *Stets DS 15005.*

Enfin, nous citerons pour terminer (bien provisoirement !) un disque d'un genre nouveau, créé par la grande cantatrice Elly Ameling, intitulé « Think On Me » dans lequel, accompagnée par Dalton Baldwin au piano, elle chante la mélodie « By Strauss » de Gershwin, mélangée à celles de Liszt, Dvorak, Williams, Brahms, Wagner, Granados, Poulenc ou Reynaldo Hahn, renouant avec une tradition chère à Eva Gauthier (cf, « Biographie »).

A paraître chez RCA, un album qui sort en même temps que ce livre, et qui porte le même titre : « L'Amérique de George Gershwin », dans lequel l'excellent pianiste François-Joël Thiollier interprète : Rhapsody in Blue (version pour piano seul). Les Trois Préludes. Le Song Book Complet.

*Le « doublage », avec orchestre sur le plateau, de la version cinématographique de Porgy and Bess* ▶

*Le génial clarinettiste Benny Goodman, qui triompha à Carnegie Hall avec son irrésistible version de « I Got Rhythm ».*









# Filmographie commentée

**1923 : « The Sunshine Trail »** (« Le Sentier du Soleil »).
Bande sonore pour accompagner un film muet produit par Thomas Ince et réalisé par James Horne. Distribution « First National Films ». Avec Edith Roberts, Douglas Maclean et Rex Cherryman. Paroles de Arthur Francis (pseudonyme d'Ira).

**1931 : « Delicious ».** Scénario de Guy Bolton et Sonya Levien. Paroles d'Ira. Produit par Winfield Sheehan pour la Fox. Sorti le 3 décembre. Avec Janet Gaynor, Charles Farrell, El Brendel et Mischa Auer. A ce qu'il parait, un insupportable navet qui fit un triomphe.

**1932 : « Girl Crazy ».** Produit et réalisé par William Seiter pour RKO. Sorti le 27 mars 1932. Avec Bert Wheeler, Robert Woolsey, Arline Judge, Eddie Quillian et Dixie Lee.

**1937 : « Shall We Dance ».** Scénario de Allan Scott et Ernest Pagano. Produit par Pandro S. Berman pour RKO. Sorti le 7 mai 1937. Avec Fred Astaire, Ginger Rogers, Edward Everett Horton, Eic Blore, Jerome Cowan, Ann Schoemaker. Paroles d'Ira.

**1937 : « A Damsel In Distress ».** Scénario de SK Lauren, Ernest Pagano et P.-G Wodehouse. Produit par Pandro S. Berman pour RKO. Sorti le 19 novembre 1937. Avec Fred Astaire, Joan Fontaine, Reginald Gardiner, George Burns et Gracie Allen. Paroles de Ira.

**1938 : « The Goldwyn Follies ».** Scénario de Ben Hecht. Produit par Samuel Goldwyn pour la Goldwyn-United Artists, le 23 février 1938. Avec Vera Zorina, Adolphe Menjou, Andrea Leeds, les Frères Ritz, Ella Logan, Bobby Clark, Edgar Bergen (le ventriloque) et Charlie McCarthy (sa poupée). Paroles de Ira.

**1940 : « Strike Up The Band ».** Produit et réalisé par Busby Berkeley pour MGM. Sorti le 17 septembre 1940. Avec Judy Garland, Mickey Rooney, June Preisser, William Tracy et Paul Whiteman et son orchestre.

**1941 : « Lady, Be Good ».** Un film MGM avec Eleanor Powell, Ann Sothern et Robert Young.

**1943 : « Girl Crazy »** (seconde mouture). Produit et réalisé par Norman Taurog pour MGM. Sorti le 3 août 1943. Avec Judy Garland, Mickey Rooney, June Allyson, Nancy Walker, Tommy Dorsey et son orchestre.

**1945 : « Rhapsody In Blue ».** Produit et réalisé par Jesse Lasky pour la Werner Bros. Avec Robert Alda, Alexis Smith, Joan Leslie, Charles Coburn et Oscar Levant. Biographie romancée du compositeur.

**1946 : « The Shocking Miss Pilgrim ».** Scénario de George Seaton. Arrangements musicaux de Kay Swift en collaboration avec Ira, qui signe les paroles. Produit par William Perlberg pour la Fox. Avec Betty Grable, Dick Haymes, Allyn Joslyn, Gene Lockhart et Anne Revere. Un excellent film.

**1951 : « An American In Paris ».** Produit par Arthur Freed pour MGM. Réalisé par Vincente Minneli. Avec Gene Kelly, Leslie Caron, Oscar Levant, George Guétary et Nina Foch.

*Gene Kelly et Leslie Caron dans « Un Américain à Paris », de Minelli.*

**1957 :** « **Funny Face** ». Produit par Roger Edens pour la Paramount. Réalisé par Stanleu Donen. Avec Fred Astaire, Audrey Hepburn, Kay Thompson, Michel Auclair et Robert Flemyng.

**1959 :** « **Porgy and Bess** ». Produit pour Samuel Goldwyn pour la Columbia. Réalisé par Otto Preminger. Avec Sidney Poitier, Dorothy Dandrige, Sammy Davis Jr., Pearl Bailey.

**1964 :** « **Kiss Me, Stupid** ». Produit et réalisé par Billy Wilder, pour la Compagnie Mirisch. Adaptation et paroles d'Ira d'après des chansons posthumes. Avec Kim Novak et Dean Martin. Pas très convaincant, malgré les acteurs et la mise en scène.

**1965 :** « **When The Boys** Meet The **Girls** » (troisième mouture de « Girl Crazy »). Produit et réalisé par Alvin Glanzer pou MGM. Avec Louis Armstrong et le pianiste Liberace.

# Bibliographie commentée

Gare à celui qui ne lit pas couramment l'anglais ! Car la bibliographie écrite ou traduite en français est squelettique.
En tout et pour tout, trois ouvrages, en dehors de celui que vous avez entre les mains :
**George Gershwin, le musicien de la Rhapsody,** par René Chalupt, chez Amiot-Dumont (1948).
**Gershwin,** par André Gauthier, chez Hachette (1973).
**George Gershwin, une chronique de Broadway,** par Alain Lacombe chez Francis Van de Velde (1980).

En anglais (devrait-on dire en américain ?), les écrits abondent. En donner une liste exhaustive serait impossible.
Voici les plus sérieux et les plus agréables à lire, en souhaitant qu'un jour un éditeur aura la bonne idée de les faire traduire...

**George Gershwin : Study In American Music,** par Isaac Goldberg, avec un supplément par Edith Garson (chez Frederick Ungar, 250 Park Avenue, NY. 10003 NY. USA). C'est la première biographie jamais écrite, et pour cause, puisqu'elle fut commencée alors que le compositeur n'avait que 33 ans, et réalisée « en direct ». Indispensable.

**The Gershwin Years,** par Edward Jablonski et Lawrence Stewart, chez Doubleday. Une étude très approfondie par l'un des meilleurs musicographes américains (Jablonski) qui, depuis cette date, a signé plus de vingt ouvrages (1958). Il considère lui-même que la première version a vieilli. Il convient donc d'acheter la 2^e^ édition. Monsieur Jablonski prépare un nouvel ouvrage sur Gershwin qui devrait être disponible dans le courant de l'année prochaine. Il est, aujourd'hui, l'homme qui possède le plus de documentation à propos de George. Ses relations très amicales avec la famille du compositeur le privilègient. Qu'il soit remercié pour l'aide qu'il ma apportée à la réalisation de mon travail.

**Gershwin, His Life and His Music,** par Charles Schwartz chez Bobbs-Merril Company, Indianapolis Indiana. Monsieur Schwartz est compositeur impresario, professeur de musique et musicien de jazz. Son livre est remarquablement documenté, très sérieux, très profond. On s'étonne cependant parfois d'une sorte d'irritation, voire d'aigreur à l'égard de son héros. Ses commentaires trop prolifiques sur la vie sexuelle de Gershwin sont un peu gênants.

**George Gershwin,** par le

« manager » musical Merle Armitage. Il s'agit d'une collection de 38 articles écrits par des amis ou collègues de Gershwin, dont son frère Ira, et qu'il a compilés. Monsieur Armitage, qui fut Editeur et Directeur Artistique de la revue « Look » pendant de nombreuses années, a donné ici une source magnifique de documents aux historiens, même si parfois il faut les lire avec circonspection (publié chez Longmans Green en 1938).

**George Gershwin, A Journey To Greatness,** chez Henry Holt, New York (1956). Monsieur Ewen est un musicologue polonais naturalisé américain. Il a écrit beaucoup de livres, dont un « Irving Berlin » et un « Jérôme Kern », ainsi qu'un « From Bach to Stravinsky ». Son livre est magnifique et important. Il est également l'auteur d'un nombre incalculable d'articles consacrés à Gershwin et à sa musique.

## Livres et articles dans lesquels il est question de George Gershwin.

**Steps in Time,** par Fred Astaire (chez Harper, 1959).
**« A Nice Gershwin Tune »** par Leonard Bernstein dans « The Atlantic Monthly » (Avril 1955).
**« The Muses are Heard »** par Truman Capote (chez Random House, 1956). Monsieur Capote raconte les représentations de Porgy and Bess en Union Soviétique. Savoureux !
**« A Smattering Of Ignorance »** par Oscar Levant (Doubleday, 1940). Un livre malheureusement épuisé. Des souvenirs par un artiste caustique et charmant.
**« Some Composers »,** by Igor Stravinsky with Robert Craft (Musical America, Juin 1962). Le « grand patron » s'entretient avec son collaborateur et évoque Gershwin. Amusant.



# Index

Achevé d'Imprimer
sur les presses
de l'Imprimerie MAURY S.A.
45330 Malesherbes
N° Imprimeur : K 81/10632

P. 10 | Brown Brothers • p. 15, 28, 84, 85, 87 | Library of Congress Washington • p. 24 | Museum of the City of New York • p. 32 | Louis Panassie • p. 35, 163 | Schombourg Collection N.Y.P.L. • p. 38 | Warner-Pathé • p. 40 | Daily News • p. 49, 65, 128, 146, 147 | Bottom • p. 107 | Publi Photo • p. 107, 114, 119 | Double Day • p. 140 | Anita Loos • p. 142 | Roger Viollet • p. 143 | Lester Glassner • p. 152 | Robert Cobum • p. 164 | Jalk Bradley • p. 170, 171, 178, 179, 182, 183, 186, 187 | Théâtre Collection New York Library • p. 166 | Collection Verheggen • p. 8, 9, 16, 17, 18, 19, 23, 26, 30, 31, 41, 45, 47, 48, 50, 52, 55, 56, 58, 61, 62, 66, 68, 71, 72, 74, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 88, 90, 91, 94, 95, 99, 100, 101, 102, 106, 108, 109, 111, 114, 116, 117, 118, 120, 122, 123, 125, 126, 130, 131, 133, 134, 137, 138, 144, 148, 149, 152, 154, 194, 195, 215, 216, 217, 221, 218 | D.R.

# L'AMERIQUE DE GEORGE GERSHWIN

Fils d'émigrés russes, né à Brooklyn, chef de gang et champion de patins à roulettes, « le plus prodigieux mélodiste depuis Tchaïkovsky » comme le dit Léonard Bernstein, fut un autodidacte dissipé, un businessman convaincu que « music is money », un playboy à l'affût de toutes les conquêtes.
Ami du roi d'Angleterre et de Fred Astaire, d'Arnold Schönberg et d'Art Tatum, de Maurice Ravel et d'Edward G. Robinson, il sut séduire des femmes aussi spectaculaires que Paulette Goddard, Lady Mountbatten ou Simone Simon.
Incarnation de la réussite « made in U.S.A. », ses compositions sont autant de bandes sonores illustrant la période qu'il a vécue, qui va de la conquête de Cuba par Teddy Roosevelt et ses cavaliers jusqu'aux prémices de la Deuxième Guerre Mondiale, en passant par les rampes de Broadway et les projecteurs de Hollywood.
Comme les héros fitzgeraldiens de son époque, il vécut libre, jeune, riche et heureux, et sa mort fut aussi absurde, aussi tragique, que celles de Rudolph Valentino, James Dean, Montgomery Clift ou John Lennon.
Aujourd'hui, une part du rêve américain s'est écroulée, la confiance s'est effritée, les illusions sont tombées. Mais les œuvres de George Gershwin témoignent de ce que furent les années folles d'un peuple qui a perdu ce regard qu'il n'aura jamais plus sur les choses : celui de l'enfance.

Depuis qu'il a entendu la Rhapsody In Blue pour la première fois (c'était à New York, en 1948, il avait huit ans), Eric Lipmann collectionne disques, biographies et articles consacrés au compositeur de « Porgy and Bess » et d'« Un Américain à Paris ». « De quoi, affirme-t-il, diffuser deux cent cinquante émissions « Spécial Gershwin » dans mon « Concerto pour transistors » (chaque samedi soir sur *Europe 1*). Dans ce livre, il fait revivre George Gershwin à travers l'époque qu'il a vécue et les personnages qu'il a connus, comme un vrai roman d'aventures.
Un film commandé par *FR3* permettra à Eric Lipmann d'apporter une dimension supplémentaire à cette passion peu commune pour un personnage hors du commun.

ISBN 2-86409-007-4

DIFFUSION VILO - PARIS